Serce a heksametr, czyli, Gieneza Metyki poetyckiej w ...

Stanisław Mleczko


VE RI
TAS

Wydanie z zapomogi Kasy pomocy dla osób pracujących na polu naukowem
imienia D-ra med. Józefa Mianowskiego.

SERCE A HEKSAMETR

CZYLI

GIENEZA METRYKI POETYCKIEJ

W ZWIĄZKU Z ESTETYCZNYM KSZTAŁCENIEM SIĘ JĘZYKÓW,

SZCZEGÓLNIE POLSKIEGO.

NAPISAŁ

STANISŁAW MLECZKO.

1. *Jednorodność rytmiki ludzkiej.*
2. *Fizjologiczna estetyka rytmu.*
3. *Rozwój miłodźwięku w mowie polskiej*
4. *Naukowa prozodja wierszy naszych.*

Cena rb. 1.

WARSZAWA
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI E. WENDE i S-ka
—
1901.

SERCE A HEKSAMETR.

Druk Rubieszewskiego i Wrotnowskiego, Warszawa, Nowy-Świat 31.

Wydanie z zapomogi Kasy pomocy dla osób pracujących na polu naukowym,
imienia D-ra med. Józefa Mianowskiego.

SERCE A HEKSAMETR

CZYLI

GIENEZA METRYKI POETYCKIEJ

W ZWIĄZKU Z ESTETYCZNYM KSZTAŁCENIEM SIĘ JĘZYKÓW,

SZCZEGÓLNIE POLSKIEGO.

NAPISAŁ

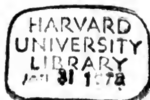
STANISŁAW MLECZKO.

1. *Jednorodność rytmiki ludzkiej.*
2. *Fizjologiczna estetyka rytmu.*
3. *Rozwój miłodźwięku w mowie polskiej.*
4. *Naukowa prozodja wierszy naszych.*

WARSZAWA.
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI E. WENDE i S-ka.

1901.

Дозволено Цензурою.
Варшава, 16 Мая 1900 г.



POETOM

i PRZYRODNIKOM

NASZYM

poświęca

Autor.

SPIS RZECZY.

CZĘŚĆ CZWARTA.

PRZEDMOWA.

Umiejętne zbadanie zasad prozodyi greckiej dziś jeszcze mogłoby się stać uszlachetniającym czynnikiem w rozwoju każdego języka poetyckiego.

Ale cóż? — Rzeczy te poznać zmuszeni jesteśmy w tym okresie młodości naszej, gdy są jeszcze zgoła nie współmierne z naszym umysłem, gdy nawet istotnie humanitarny ich wykład byłby niewczesny, niepedagogiczny — to też słusznie pozostają nam później wstrętnemi na całe życie.

A jednak sztuka i literatura heleńska jest dowodem, że człowiek cywilizacyjnie może się wznieść wysoko bez współczesnego wynaturzenia się, bez wyrafinowania i chorobliwego przeczulenia wrażliwości swojej, i z tego względu my, Europejczycy, jeszczebyśmy dziś mogli wiele nauczyć się od Greków starożytnych.

Ale cóż? — Oto, wskutek dziwnego pomieszania pojęć, szkoła dzisiejsza, w niepojętym zaślepieniu rutynicznym, sprawia, że wpływ tak zwanego klasycyzmu na wykształcenie człowieka jest prawie wyłącznie ujemny: właśnie wynaturzający nas, głowy zaciemniający. Obyż więc ta praca moja była promykiem, rozpraszającym tę ciemność, rozwidniającym natomiast człowieczeństwo w duszach ludzkich.

Zastrzegam się zaś, że w rezultacie nie o grecką, ale o własną literaturę chodzi mi przedewszystkiem. Tytuł zaś: „Serce a heksametr“ jest to niejako synteza, niejako formuła matematyczna, streszczająca w sobie wszystkie wywody w tej pracy zawarte i będąca zarazem jej syntetycznym zarodkiem.

Jeśliby zaś kto w sądach moich wykazał mi tu lub owdzie niedostateczną kompetencyę, to wtedy niechże i to zarazem uwzględni, że sprawa, którą tu z tego stanowiska zamierzyłem rozpatrzyć, przez istotnego specjalistę w ten sposób nie może być rozpatrywana: niepodobna bowiem być współcześnie specyalistą przyrodnikiem, filologiem, estetykiem, filozofem, znawcą folkorystyki, harmonii muzycznej, oraz literatur starożytnych i nowożytnych.... Zadania więc takiego, rad nie rad, może się podjąć jeno ktoś z wiedzą encyklopedyczną, posiadając przytem niezwykłą intuicyjną ostrożność i wreszcie doskonale przewidując wszystkie trudności wzniesienia się na wyżynę istotnej nauki — niebezpieczeństwo wpadnięcia raz-wraz w błąd, wskutek niedostatecznie ścisłej wiedzy swojej we wszystkich nieodzownych tu gałęziach.

To pewna, że każdy przedmiot, jaki roztrząsam, starałem się poznać wedle możności, i że następnie długo namyślałem się, zanim jakikolwiek własny sąd odważyłem się wypowiedzieć, zanim do pewnego stopnia rozjaśniłem sobie ten oto nowy widnokrąg dla myśli ludzkiej, przedtem mgłą otoczony.

Lingwistyczne dane czerpię, przedewszystkiem z rezultatów prac J. Baudouin de Courtenay i A. Kryńskiego („Gram. jęz. pols." Warsz. 1897). Co do metryki starożytnej trzymam się głównie małego *compendium*, ułożonego przez M. Sasa („Podręcznik metr. łać. i grec." Kraków 1889). Jest tu ono zupełnie wystarczające. Uwzględniam też rozprawy: przedewszystkiem M. Rowińskiego („Uwagi o wersyfikacyi pols." *Prace filolog.*, t. IV, 1893), oraz W. Zagórskiego („Czem jest forma w poezyi". *Wędrowiec*, 1896 i in.). Fizjologiczne zaś dane, służące mi za podstawę w rozumowaniach, są: już-to rzeczy wiadome powszechnie (w tym względzie korzystam z popularnego wykładu T. H. Huxley'a: „Zasady fizjologii". Przekł. pols. Warsz. 1894), już-to — jakich nie znalazłem w znanych mi podręcznikach fizjologii. Niektóre więc z nich są wynikiem własnych moich kilkoletnich postrzeżeń i doświadczeń, przeważnie na sobie samym czynionych, a więc w znacznej części bardziej przedmiotowego sprawdzenia jeszcze wymagających. Tyczą się one wpływu serca na oddech nasz i na rytm ujawniany w formie różnych czynności człowieka.

Jeśli zaś tu i owdzie przytaczam dane naukowe znane naogół, to dla tego, że chciałbym, aby rzecz niniejszą mogli czytać i ocenić

sprawiedliwie zarówno literat lub lingwista, jak fizjolog i wogóle przyrodnik. Wiem zaś, że mogę się mylić i że, zwłaszcza narazie, nie każdy zgodzi się na wyniki moich dociekań; uporczywie mi jednak narzuca się myśl, że te poglądy na kategorję piękna w twórczości ludzkiej, z ogłoszeniem których długo się wahałem, nie przejdą bez pożytku i dla swoich i dla obcych; że w ich obrębie dostrzeżemy właśnie żywe tętno serca ludzkiego, nieustanną działalność duszy ludzkiej tam, gdzie było dotąd bezduszne królestwo prawideł martwych.

A w takim razie pożytek byłby ogromny. Bo oile prawdą jest, że bezwzględne ustalanie form języka żywego, według jednostronnych, nie dość uzasadnionych szablonów gramatycznych, przygasić może w nim żywotność i nawet śmierć zapowiadać powolną; otyle prawdą będzie niemniej świętą, że intuicyjne rozbudzenie w nas estetyki dźwięków i rozwoju mowy naszej, wpłynąć może tylko dodatnio na jej wzbogacanie i udoskonalanie się. I jeżeli również nader słusznie możnaby zauważyć, że szkolarskie analizowanie w tekstach poetyckich czczych prozodyjnych formuł wprowadzić może jedynie w sferę naszej wrażliwości pewną oschłość bakalarską, szkodliwą bardzo, a nawet wręcz zabójczą nietylko dla wszelkiej twórczości pięknej, ale i wprost dla samego odczuwania piękna; to natomiast, rozświadamiając umiejętnie, a szczegółowo istotę prawdziwej formy słowa poetycznego, pomnażamy w sobie siłę duchową: stajemy się bowiem właśnie przez to samo i wrażliwszemi na przedmiotowe piękno, i nawzajem, podmiotowo, w zakresie pojmowania naszego, upiększamy arcydzieła poezyi.

Oto więc, wynikające z dwuch przeciwstawień powyższych, cztery tematy w tej pracy skojarzone: dwa przeważnie krytyczne (destrukcyjne) i dwa syntetyczne (konstrukcyjne), uzupełniające się i zahaczające jeden za drugi: 1) Tożsamość rytmiki we wszelkich czynnościach ludzkich, 2) Fizjologiczna estetyka rytmu, 3) Estetyka w rozwoju mowy polskiej, 4) Naukowa prozodja wierszy naszych.

Rozległość więc i szkolna różnorodność przedmiotów, które niezbędnie trzeba było rozmieścić w szczupłych ramach niniejszego studjum, sprawia, że całość nie jest może zrównoważona dostatecznie, nie wykończona ze ścisłością jednolitą; sądzę atoli, że pomimo to, tłómaczę się dla każdego dostępnie i zrozumiany być powi-

nienem. Metodą zaś moją w tym względzie jest podtrzymywanie wciąż syntezy w umysłowości czytelnika i tym sposobem rozbudzanie w nim własnej krytyki i myśli samorzutnej.

Zaznaczam też, że układ całości jest tu najzupełniej współrzędny z historyą wykształcania się i rozprzestrzeniania idei zasadniczej w umyśle autora — i niech to będzie również uważane jako sposób wykładu.

Wreszcie jako *motto*, mogę z całą szczerością powtórzyć słowa J. Ruskina, zastosowawszy je odpowiednio: Określiłem te prawa wytwarzania się formy w dziełach ludzkich tak, jak ukazywały się w moim umyśle; ale jest wiele innych praw, na określenie których nie pozwala mi obecny stan wiedzy mojej; istnieją wreszcie takie, których nie zdobędę nigdy, a są to właśnie prawa związane z samą istotą wszelkiej twórczości pięknej.

W Y K A Z
główniejszych myśli i spostrzeżeń
w tej pracy zawartych.

I.
(Naukowe postawienie kwestyi).

1. Rytm jest antropofoniczną ekspresją mowy ludzkiej, zwłaszcza podnieconej i ożywionej, a przeto ujawnia się i w poezyi, i w mniejszym lub większym zidealizowaniu artystycznym jest jej składnikiem niezbędnym.

2. Istotnej gienezy artystycznego rytmu szukajmy w podmiocie, a nie w przedmiocie; osnowy zaś, czyli kształtnika, determinującego rytm w czynnościach i dziełach naszych, szukajmy też wewnątrz nas, a nie zewnątrz. A więc, może w oddechu, może w tętnie serca naszego....

II.
(Heksametr i wdzięk).

3. Aby *Iliada* i *Odyseja* mogły być z wdziękiem recytowane przez aoidów i rapsodów, trzeba było, aby już sam tekst tych epopei był w bardzo wysokim stopniu przedmiotowo przystosowany do człowieczych płuc i narządów wymawianiowych.

4. Spółgłoski w heksametrze homerowym nie utrudniają nam wymowy, ale przeciwnie, ułatwiają piękne, melodyjne wymawianie samogłosek.

III.
(Rytm retoryczno-wydechowy).

5. Długość każdego heksametru, wygłaszanego rytmicznie, najzupełniej zastosowana jest do naszego jednego pełnego, zdrowego oddechu.

Średniówka wypada w chwili, gdy kończy się wydech żebrowy, a rozpoczyna — przeponowo-brzuszny.

6. Geneza wrotek i szeregów rytmicznych tkwi w przystosowaniu się retoryki do oddechu naszego. Wogóle, w poezyi wiele efektów nastrojowych z oddechem naszym w ścisłym pozostaje związku.

IV.

(Serce a rytm ruchów naszych).

7. Rytm tętna sercowego wykształca formę jeśli nie wszystkich, to w każdym razie bardzo wielu zjawisk naszych biologicznych; ujawnia się zaś nam właśnie jako kształtnik we wszystkich tych czynnościach i ruchach ludzkich, które mają widoczny rytmiczny charakter.

8. Wszelka robota człowieka, zwłaszcza niewynaturzonego, jest rytmiczna: przyczem rozciągłość tempa roboczego równa się rozciągłości tempa akcyi sercowej i jest z nią spółrzędna w całości i w szczegółach.

9. Przeciętna szybkość bicia serca naszego jest mniej więcej w stosunku odwrotnym do pierwiastku kwadratowego z naszej wysokości.

$$\left(p = \frac{q}{\sqrt{w}}\right)$$

Czas, w jakim przechodzimy daną odległość można też wyrazić w funkcyi wysokości człowieka:

$$\left(T = K \cdot \frac{\sqrt{w}}{w}\right)$$

10. W dwuch zwykłych rodzajach chodu naszego liczbę uderzeń serca do liczby kroków wyrazić możemy w stosunkach: $^1/_1$ i $^1/_2$. Prócz tego trafiają się stosunki: $^2/_3$, $^3/_5$, $^2/_5$, $^1/_3$.

11. W tańcu zazwyczaj robimy trzy kroki na dwa lub na jedno uderzenie serca ($^2/_3$, $^1/_3$), tym sposobem energja sercowa przechodzi zawsze na tę nogę, którą naprzemian, podsuwamy się, lub podskakujemy.

V.

(Serce a forma zjawisk psychicznych).

12. Nietylko my biologicznie stosujemy się do serca, ale też serce w każdym uderzeniu stosuje się do nas; i to nietylko ogólnikowo, ale szczegółowo we wszystkich czynnościach pod wpływem woli wykonywanych, zarówno somatycznych, jak i psychicznych; aby dopomagać nam z możliwym zaoszczędzeniem sił organizmu.

13. Forma wszelkich zjawisk psychicznych zdaje się być też podobnie rytmiczną, w zależności będąc od rytmicznej podniety tętna sercowego.

14. Naturalna ludzka jednostka czasu jest to czas jednego „tchnienia“, równający się długości t. zw. perjodu sercowego (mniej więcej $^4/_5$ sekundy), wynoszącego sześć „chwil“.

15. Najkrótszy przeciąg czasu niezbędny dla wymówienia każdej zgłoski, gdy mowa nasza jest jeszcze zrozumiała (rytm „paciórkowy"), nazywamy „chwilą". Równa się ona, jak się okazuje, naturalnej jednostce czasu, przyjętej przez Wundta (około 1/8 sekundy)

VI.

(Puls w poezyi).

16. Tętno aorty i tętnicy płucnej łatwo możemy wyczuwać w każdym, zwłaszcza powolnym wydechu swoim, który tym sposobem składa się z szeregu „tchnień", rytmicznie po sobie następujących. Rozróżniamy więc wydechy: jedno-, dwu-, trzy-, cztero-, pięcio-, sześcio-... tchnieniowe.

17 Znana rytmika oratorska ma właśnie uzasadnienie w tych tchnieniach wydechowych.

18. Gramatyczna gieneza rytmu tkwi w tym akcencie i iloczasie, jaki przybiera mowa pod wpływem wzruszenia i wogóle różnych naszych usposobień.

19. Heksametr, uważany fizjologicznie, jest to jeden wydech; sześć stóp heksametru — to sześć tchnień wydechowych, zdeterminowanych sześcioma uderzeniami serca; sześć ars — to sześć skurczów komór sercowych w tych uderzeniach; tezy — to sześć pauz zupełnych i sześć kurczeń przedsionków.

20. Arsa jest to wszelki akcent, wszelkie podniesienie w mowie naszej, współrzędne i współczesne ze skurczem komór sercowych. Charakter zaś arsy poetyczny jeden jest i tenże sam we wszystkich językach; a to dlatego, że serce w piersiach u wszystkich ludzi uderza jednakowo.

21. Idealne antropofoniczne przystosowanie się heksametru do naszego serca i organów mownych wytworzyło się rozwojowo w całym szeregu pokoleń aoidów i, być może, jeszcze rapsodów.

VII.

(Antropologiczna analiza heksametru).

22. Możemy przypuścić, że „puls tchnieniowy" jest owiele doskonalszym wyrazem tętna sercowego, niż zwykły puls arteryjny, gdyż w prądzie wydechowym nie mamy fali wstecznej.

23. Heksametr jest to zidealizowany artystycznie naturalny tok obrazującej (poetyzującej) mowy ludzkiej.

24 W przeplataniu się daktylów ze spondejami w heksametrze starożytnym rządzi nie traf, ale bardzo subtelna logika artystyczna i wprost logika i charakter słowa naszego. Daktyle — „wiestniki", spondeje — „ważniki".

25 Wiersze staroniemieckie w *pieśni o Nibelungach*, są to jakby niewykształcone heksametry.

VIII.

(Trymetry Sofoklesa — rytm dyjalogowy).

26. Rytmiczny żywioł t. z. jambicznej heksapodyi, czyli trymetrów Sofoklesowych daje się uchwycić w każdej ożywionej rozmowie naszej: rytm rozmowny (dyjalogowy).

27. Główne właściwości gramatyczne trymetrów jambicznych możemy, podobnie jak właściwości heksametru, wywnioskować apriori, analizując t. zw. perjod serca.

28. Inne kształty rytmu poetyckiego mają takąższamą zależność, wyodrębniają się zaś przez to, że pod wpływem różnorodnego nastroju, t. j. różnorodnego uruchomienia fantazyi, niejednakowo obciążamy je treścią fonetyczną i granice stóp uwydatniamy w zależności od innych faz („chwil“) w perjodzie sercowym — wskutek czego i same arsy („podnośniki“) zmieniają też swój charakter.

IX.

(Rytm liryki starożytnej).

29. W poezyi, prócz rytmu naturalnego (antropofonicznego) spotykamy też rytm mniej więcej wyrafinowany — nastrojowo-psychiczny i wreszcie rytm w zamiarze dekoracyjny — sztuczny; serce jednak nasze przy dobrej interpretacyi stosuje się zawsze do rytmu utworów poetyckich: bardziej czynnie przy rytmie naturalnym, bardziej bierne — przy sztucznym.

30. Jamby i trocheje istnieją tylko w gramatykach. W poezyi niema zgoła takich stóp: tam mogą być tylko t. zw. dyjamby i t. zw. dytrocheje.

31. Wprost nie można sobie wyobrazić nawet języka ludzkiego, któryby nie nadawał się tak, jak każdy inny, do wszelakiej mowy rytmicznej.

32. Muzykalna dźwięczność mowy ludzkiej zależy, oile się zdaje, od dobrej instrumentacyi tonów, w jakich bierzemy samogłoski, z sasadniczemi tonami „tembru“ tychże samogłosek.

X.

(Fonologja heksametru).

33. Rytm heksametrowy, doskonaląc się w kierunku najmniejszego oporu, i tym sposobem gramatycznie się uprzedmiotawiając, wpłynął też na wytworzenie się odrębnej i niesłychanie wytwornej fonetyki poetyckiej u Greków starożytnych.

34. W heksametrze homerowym nietylko każda samogłoska, ale też i każda spółgłoska jest niezbędna dla eufonii wiersza. Prawie żadnej też nie możnaby usunąć bez popsucia tej eufonii.

35. Piękność języka nie od tego zależy, żeby miał jaknajmniej spółgłosek, ale od harmonijnego ich grupowania się i od miejsc (pozycyi), w jakich te grupy są postawione.

36. Liczne wyjątki od prawideł w prozodyi starożytnej zdradzają i tam podmiotową naturę rytmu.

XI.

(Przejście do rytmiki nowoczesnej).

37. Dla poety niema podziału języków na sylabiczne (toniczne?) i prozodyjne, poeta zna tylko mowę poetycko-iloczasową; istotny bowiem akcent poetyczny jest jeden i tenże sam we wszystkich językach.

38. Poetyczne wygłoszenie słowa jest to reakcyjno-artystyczne uwydatnienie jego cech zmysłowych, ujawniających się przedewszystkiem: w samogłoskach, jako wyrazie pierwotnych uczuć człowieka (onomatopei podmiotowych), a w spółgłoskach, jako wyrazie względnie pierwotnych onomatopei przedmiotowych.

39. Język poetycki, to nie jest nasz codzienny, potoczny, to język w każdym słowie zidealizowany, choćby się nawet największą prostotą cechował. To zaś idealizowanie ma wspólny kierunek reakcyjny wszechnarodowy, uszlachetniony rozwojem.

40. Naiwnością jest przypuszczać i nikt też tego nie dowiódł, że język Sofoklesa albo Owidjusza był prozodyjnie podobny do potocznej mowy Greków lub Rzymian, albo że język łaciński w średnich wiekach utracił swój iloczas, albo że nasz utracił go w XVI w.! [1])

41. Starogreckie terminy metryczne zastosowane do każdego innego języka mają zawsze takąsamą treść najzupełniej. Gramatyka form poetyckich jest więc mniej więcej wspólna dla wszystkich języków

XII.

(Estetyka zgłosek polskich).

42. Język polski rozwija się estetycznie przez rozjaśnianie, uwypuklanie się samogłosek, zwłaszcza akcentowanych i wogóle nadających się do ars, zdobywając dla nich wedle możności z jakiegobądź względu dobrą pozycję.

43. Kwestyę akcentowania u nas wyrazów jednosylabowych, oraz złożonych: cztero- i więcej sylabowych rozstrzyga przedewszystkiem pozycja samogłosek w ścisłym znaczeniu tego wyrazu. Przekonywamy się o tem, wsłuchując się bezpośrednio w żywą mowę ludu, zapomniawszy o jakiejbądź w tym względzie zasadzie gramatycznej.

---

[1]) Porównaj też w tym względzie rozprawę Antoniego Semenowicza: „Ueber die vermeintliche Quantität der Vocale im Altpolnischen“ (1872).

44. Pozycyi samogłosek nie należy mieszać z ich t. zw. „obarczeniem“, „obciążeniem“: samo takie obarczenie, zwłaszcza jako poprzednik, może mieć częstokroć wpływ raczej stłumiający, niż rozjaśniający i podnoszący samogłoskę.

XIII.

(Prozodja języka polskiego).

45. Każda prozodyjno-akcentowa odrębność któregobądź z języków słowiańskich ukrywa się w każdym innym z tych języków, jako zarodek, albo rudyment.

46. Rozróżniamy u nas conajmniej pięć stopni otwartości pozycyjnej samogłosek. Możemy to zauważyć np. w szeregu wyrazów: *gdzie*, *wielu*, *sześć*, *wejdzie*, *wzejdzie*, *szerść*. Wpływ zaś na tę otwartość wyjątkowo tylko mają spółgłoski poprzedzające: w tym razie szczególniej t. z. *muta cum liquida*.

47. Tak samo w naszym, jak i w każdym innym języku całkiem dobrą pozycję dają samogłosce dwie spółgłoski, które nie zlewają się ze sobą, lecz są oddzielone maleńką pauzą (*twardy*, *zwinny*...). Wskutek tego, t. zw. *muta c. liquida*, stojąc po samogłosce, wtedy ją tylko samodzielnie przedłużają, gdy rozdzielone są pomiędzy dwoma następującemi po sobie wyrazami.

XIV.

(Nasza wersyfikacya a pieśni robocze).

48. Rytm artystyczny (ludzki) jest to takt z iloczasem tętna sercowego.

49. W typowych igraszkowych pochutnywaniach dziecięcych, oraz w różnych przyśpiewkach i okrzykach, już to zagrzewających do pracy, już to współdziałających, a które są potężnym czynnikiem ekonomicznym roboty u ludów, zwłaszcza żyjących w stanie natury: mamy prawo upatrywać pierwsze zarodki metryki form lirycznych — zarodki poetyckich nastrojów. Te zaś formy zarodkowe są w zasadniczych cechach tożsame na całej kuli ziemskiej. Taniec jest naśladowaniem pracy.

XV.

(Nasze t. zw. aleksandryny).

50. Nasz wiersz 13-stozgłoskowy ma cztery istotne arsy: dwie mocniejsze i stałe: na 6-stej i na 12-stej zgłosce i dwie słabsze, ruchome.

51. Arsy w wierszu 13-stozgłoskowym mają charakter raczej ars jambowych, niż trocheicznych, albo amfibrachicznych.

52. Wiersz ten u nas, jako wiersz opisowy, ma, oile się zdaje, dużo większą wartość od swego pierwowzoru zagranicznego t. zw. aleksandry-

nów: ma bowiem w sobie artystyczne równoważniki prozodyjnych urozmaiceń w heksametrze starogreckim.

XVI.

(Rytm a deklamacja).

53. Choćby rytm wiersza był zupełnie sztuczny, jeśli tylko wygłaszamy go z upodobaniem, to serce w pewnym stopniu zmuszone będzie zastosować do niego swoje tętno w taki lub inny sposób: w rezultacie więc będzie brzmiał rytmem naturalnym.

54. Prędkość słowa w poezyi, będąca w zależności od serca, a więc od różnej ilości zgłosek między arsami zawartych, składa się wraz z rytmem okresowo-wydechowym głównie na wyraz tego, co zazwyczaj nazywamy, ze względu na formę, nastrojem utworów poetyckich. Ta zaś ilość zgłosek jest oczywiście w odwrotnym stosunku do ich rozciągłości.

55. W deklamacjach naszych ujawniamy prawie wyłącznie interpretację oratorską (retoryczną): nie wiemy, że interpretacja artystyczno-rytmiczna wywrzeć może efekt równie potężny i przytem owiele szlachetniejszej natury pod względem estetycznym.

XVII.

(Rytmy niewyszukane).

56. Wiersz 11-stozgłoskowy zwykły ma stałe arsy na 4-tej i 10-tej zgłosce, oraz między niemi jedną słabszą — ruchomą. Arsy te mają charakter jambiczny.

57. Wiersz 10-ciozgłoskowy ma w jednym swoim gatunku stałe arsy na 4-tej i 9-tej zgłosce, w drugim zaś — na 3-ciej i 9-tej; prócz tego ma zawsze między niemi arsę ruchomą — słabszą. Wszystkie one mają charakter, o ile się zdaje, w pierwszym razie jambiczny, w drugim — trocheiczny.

58. Wiersz 7-miozgłoskowy stosownie do wyrażonego nastroju ma arsy: na 3-ciej i 6-stej, albo na 4-tej i 6-stej, albo na 2-giej i 6-stej zgłosce, albo zresztą jedną stałą na 6-stej, a drugą ruchomą. Konstatujemy więc cztery formy tego wiersza.

59. Wiersze, nie mające średniówki i z jedną arsą stałą są częstokroć rymującemi się połówkami, lub wogóle cząstkami wierszy istotnych.

XVIII.

(Trocheje — dytrocheje polskie).

60. Główna cecha wyróżniająca rozmaite typy i rodzaje rytmu poetyckiego tkwi w charakterze samych ars.

61. Roboczy rytm np. żniwiarski jest to rytm dytrocheiczny spadający, rytm zaś np. obracania żarn jest — dytrocheiczny podnoszący się.

62. Rytm dytrocheiczny nadaje u nas w wielu stronach jakgdyby główny ton folkorystyczny obyczajom ludu naszego. Taniec „polka“ ma rytm dytrocheiczny podnoszący się, „kozak“ — dytrocheiczny spadający.

XIX.

(Jamby — dyjamby polskie).

63. Jamby i trocheje chyba tylko w śpiewie, gdzie się faktycznie na spondeje przekształcają, stają się względnie stopami metrycznemi; w poezyi zaś tylko wyjątkowo i również względnie — gdy dopełnione są pauzą.

64. Roboczy rytm siewu i jego tempo jest rytmem i tempem nie jambów ale dyjambów. Polonez ma rytm istotny dyjambowy.

XX.

(Polskie amfibrachy i anapesty).

65. Amfibrach jest to forma, oile się zdaje, najbardziej sztuczna wśród form rytmicznych naszej poezyi i nadająca się mniej, niż inne dla naszego języka poetyckiego. „Walc“ ma rytm amfibrachiczny.

66. Arsa w amfibrachu jest trójchwilowa, przesuwalna zaś o jedną chwilę ku tej z dwuch tez, która łatwiej staje się nie dwu-, ale jednochwilową.

67. Szeregi trocheiczne, lub amfibrachiczne, ale z końcówką męską (katalektyczne) przechodzą zazwyczaj faktycznie w szeregi anapestyczne.

68. Rytmiczny żywioł anapestu w „mazurze“ naszym daje się odszukać.

XXI.

(Trybrachusy polskie i daktyle).

69. Dość pospolity jest i w naszej poezyi rytm trybrachusowy („paciórkowy“) w rozmaitych swoich kombinacjach, którego nie należy utożsamiać ani z rytmem daktylowym, ani z amfibrachicznym; gdyż iloczas daktyla lub amfibrachu wynosi sześć chwil, iloczas zaś trybrachusa — trzy chwile — tak, że dopiero dwa trybrachusy tworzą właściwą stopę rytmiczną.

70. W naszych dziecięcych i ludowych wierszykach i pochutnywaniach tok daktyliczny jest dość pospolitym zjawiskiem.

71. Pacierze odmawiamy zazwyczaj w rytmie trybrachicznym (dwupaciórkowym); jest to też rytm wogóle szybkiej mowy naszej, a mianowicie, gdy iloczas zgłosek jest minimalny, około $^1/_8$ sekundy wynoszący.

72. Gienezę daktylowych form lirycznych mamy prawo upatrywać u starożytnych w ich tańcach, u nas zaś w rytmie np. sygnaturki, a jeszcze bardziej w rytmie roboty kowalskiej. Wiele też płodów naiwnej twórczości ludowej jest wprost onomatopeicznym powtarzaniem tego rytmu; bo serce człowieka, solidaryzując się bardzo skwapliwie ze wszelką

akcyą otoczenia mającą tempo antropologiczne, odpowiedni jej nastrój rozbudza w duszach naszych.

XXII.

(Spondeje a nasz heksametr).

73. Najdoskonalsze zlanie się rytmu sztucznego z biologicznym rytmem tchnień naszych ujawnia się w heksametrze zarówno starożytnym jak i nowoczesnym.

74. Heksametr jednolity, np. stale z samych daktylów lub spodejów złożony, lub też choćby ze stałym następstwem jednych a drugich nie może mieć w eposie zgoła wartości artystycznej.

75. Spondeje w języku naszym dadzą się wytwarzać może nie równie pięknie, ale równie prawidłowe, jak w językach starożytnych.

76. W spondejach umieszcza się przedewszystkiem wyrazy ważne, wymawiane ze szczególnym naciskiem, a także różne partykuły, zwłaszcza na początku wiersza, gdy współcześnie i zdanie się rozpoczyna. I jedno i drugie charakteryzuje naturalny bieg mowy ludzkiej.

77. Język jakiś idealny, pozbawiony wszelkiej stałości akcentu i iloczasu, najlepiejby się zapewne nadawał do mowy rytmicznej.

XXIII.

(Homer a heksametr polski).

78. W wierszu białym nie znosimy poetyzowanej frazeologii z większą owiele odrazą, niż w wierszu rymowanym. Od wiersza białego, aby mógł mieć jakąkolwiek wartość artystyczną wymagamy szlachetności dykcyi, wymagamy stylu niezbędnie.

79 Doskonałość rytmu w utworach poetyckich polega na jego gramatycznej przedmiotowości: pod tym względem nasza metryka i wogóle metryka nowożytna stoi owiele niżej od starożytnej.

XXIV.

(Klasyfikacja. Pauzy i antyspasty).

80. Wszystkie stopy rytmiczne w klasyfikacyi naturalnej (antropofonicznej) dają się sprowadzić do trzech typów: 1) spadające, 2) podnoszące się, i 3) bujające.

81. Zarówno t. zw. rytm dytrocheiczny, jak i t. zw. rytm dyjambowy może być już to podnoszący się, już spadający: w obu więc razach typowo odrębny ze względów antropofoniki.

82. Tak zwane antyspasty (◡ ´ ´ ◡), są to amfibrachy o rozłożonej arsie; niema więc w nich istotnego zderzenia się dwuch ars odrębnych.

83. Większa owiele obfitość pauz (o naturze psychicznej) oraz skurczeń (*systole*) i rozciągnień (*diastole*) zgłozek, oto, co wyróżnia rytm nowoczesny (romantyczny) od klasycznego rytmu starożytnych.

XXV.

(Uwagi ogólne).

84. W naszym języku spółgłoskowym, w którym też arsy (podnośniki) poetyczne kojarzą się przeważnie z akcentem gramatycznym — wykładnikiem podziału zdań na wyrazy, unikanie t. zw. rozziewu niema tego znaczenia, jakie miało w językach starożytnych.

85. „Poprawki“, robione w tekście utworów Mickiewiczowskich, nietylko zdradzają w nas małą wrażliwość poetyczną, ale też raz-wraz są dowodem, że nie znamy i nie wyczuwamy wszystkich tajemnic języka polskiego tak przenikliwie i wszechstronnie, jak je znał i wyczuwał Mickiewicz.

86. Szczere artystyczne przejęcie się twórczością ludową i naszą przeszłością historyczną mogłoby utalentowanych rymopisów współczesnych wprowadzić na drogę poezyi „wyższego lotu“: owiele cenniejszej ze względu na formę i owiele bogatszej w treść zacną.

1. JEDNORODNOŚĆ RYTMIKI LUDZKIEJ.

(I—V).

---

2. FIZJOLOGICZNA ESTETYKA RYTMU.

(VI—X).

---

3. ROZWOJ MIŁODŹWIĘKU W MOWIE POLSKIEJ.

(XI—XIII).

---

4. NAUKOWA PROZODJA WIERSZY NASZYCH.

(XIV—XXIV).

I.

Naukowe postawienie kwestyi.

Nieskomplikowana wprawdzie i łudząca oczywistością, ale też niemniej błędna i zgoła bezowocna doktryna, z której wyprowadziliśmy pojęcia o naszej rytmice poetyckiej, sprawia, że pojęcia te naogół są nieustalone i powierzchowne bardzo.

Według jednych, kierujących się widocznie zmysłem artystycznym, nie można nawet wyobrazić sobie wiązanej mowy poetyckiej bez rytmu; według innych, dla których w metryce istnieją, oile się zdaje, tylko formuły gramatyczne, rytm, zwłaszcza wobec rymów, jest już tylko dodatkiem, bez którego poezya może się obejść i obchodzi się zazwyczaj.

Przytaczają też jako dowód, że wielcy poeci i bez rytmu radzą sobie wybornie, dzieła Mickiewicza i Słowackiego, które jakoby, albo całkiem są wszelkiej metryki pozbawione, lub też rytm ich jest niedoskonały, ułomny. „Śmiem twierdzić — mówi nasz rytmolog — że nawet ich nieśmiertelne arcydzieła byłyby zyskały na zastosowaniu do nich zasad metryczności". A więc z tego wynikałoby, że utwory Mickiewicza, Słowackiego.... nie stosują się do zasad metryczności.

Twierdzą również u nas dość powszechnie, że np. poezya francuska ma być całkiem pozbawiona rytmu, gdyż jakoby język francuski zgoła się nie nadaje do toku rytmicznego; a chociaż sami Francuzi, oile wiem, przeczą temu, to jednak sąd taki o ich poezyi prawie ogólnie jest u nas przyjęty.

Na jedno zaś godzą się wszyscy i u nas i zagranicą: już-to bezwzględnie, już z małemi zastrzeżeniami: oto, że metryka poetycka języków nowożytnych, a więc i języka polskiego, oile ona istnieje,

nie jest zgoła tem, czem była metryka w starożytności; nasza bowiem opiera się na krótkim akcencie, tamtej zaś podstawą były zgłoski długie, tak zwane arsy (podnośniki) i wogóle iloczas zgłosek i przeto wiersz u Greków i Rzymian był metryczny, wiersz zaś nowożytny jest conajwyżej toniczny.

Według zaś piszącego te słowa, to:

1) Rytm jest przyrodzoną (antropofoniczną) ekspresją wszelkiej zwłaszcza podnieconej, z duszy płynącej mowy ludzkiej, a przeto w większym, lub mniejszym udoskonaleniu artystycznym jest niezbędnym składnikiem poezyi.

2) Nie ma stanowczo w całej literaturze powszechnej wybitnego dzieła wierszowanego, któregoby metryka nie dała się zdeterminować.

3) Niemożliwym jest nawet do pomyślenia język ludzki, któryby się nie nadawał do mowy rytmicznej: istotny bowiem fonetyczny pierwiastek rytmu jest jeden i tenże sam we wszyskich językach.

4) Nam Polakom dość jeszcze daleko do zdobycia tej doskonałości rytmu w poezyi, jaką intuicyjnie zdobyły już niektóre inne narody europejskie, choćby ciż sami Francuzi naprzykład [1]).

5) Nietylko błędną jest dotychczasowa analiza zjawisk rytmicznych w poezyi, ale też błędne samo skonstatowanie tychże zjawisk: oparte jest bowiem nie na treści i nie na formie istotnej przedmiotu, ale na formie pozornej, wytworzonej przez wnioskowanie błędno-analogiczne.

Aby jednak dowieść tych tez i rozstrzygnąć rzecz z zadowoleniem dla wszystkich, dając osnowę i wątek do rozumowania i dalszych spostrzeżeń umiejętnych, a nie do utwierdzenia bezowocnej, konserwatywnej zarozumiałości; należałoby przedewszystkiem sprawę rytmu wyswobodzić ze staroświeckiej formalistyki szkolarskiej i postawić ją na polu naukowem, według wymagań nauki współ-

---

[1]) Co się zaś tyczy rytmiki w utworach wielkich poetów naszych: Mickiewicza, Słowackiego, Malczewskiego...., to: 1) Nietylkośmy dotąd ich i w tym względzie nia prześcignęli, ale przeciwnie, obałamuceni sztuczną formalnością, nader często pozostajemy w tyle za niemi. 2) Zastosowanie do ich arcydzieł zasad metryki, teoretycznie dziś u nas przyjętych, mogłoby tylko dużą szkodę wyrządzić literaturze naszej.

czesnej. Rytm w poezyi jest zjawisko nietylko psychiczne, ale też antropofoniczne, a więc czysto przyrodnicze; dla zbadania więc naukowego trzebaby wykazać istotną przyrodniczą gienezę rytmu. Sprobujmy, czy się to nie uda.

Co prawda, to i dotychczasowi rytmologowie zwykle też od gienezy rzecz rozpoczynają; ale trzeba przyznać, że nie wychodzą w tym względzie, zarówno u nas, jak i gdzieidziej, poza granicę konwencyonalnych komunałów, niezbyt przekonywających. Oto, powiadają, jakoby w otaczającej nas przyrodzie, w życiu jednostek i zbiorowiskach ludzkich spotykamy wszędzie porządek, ład, rytm i że tym sposobem i od poezyi tego ładu, czyli rytmu potrzebujemy [1]).

Choćby nawet i zgodzić się na to, to pozostaje pytanie, jakim sposobem ten ład w przyrodzie i rzekomy porządek w zbiorowiskach ludzkich wpływał na rozwój takich, a nie innych form metryki poetyckiej. Czy jednak atoli istotnie tak bardzo odczuwamy ten ład w otaczającej nas przyrodzie i społeczeństwie? Czy to nie optymizm czasami? Pessymista rzekłby napewno, że właśnie odczuwamy wokoło siebie o wiele częściej nie ład, ale raczej zniszczenie i zamęt, nie harmonję społeczną, ale walkę żywiołów, kast i narodów, owa zaś harmonja jest conajwyżej utęsknieniem duszy naszej, i kto wie, czy nie o wiele słuszniej możnaby powiedzieć naodwrót: że zgodne, np. rytmiczne „współdziałanie instrumentów orkiestry mogłoby dla nas być wzorem, jak zestrajać sprzeczności życia". Ład bowiem w naturze tam nawet, gdzie on jest w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, to zwykle raczej da się wyrozumieć, niż odczuć. Zresztą, choćbyśmy go nawet odczuwali optymistycznie, lub artystycznie, to jeszcze przecie ład, porządek same przez się nie są rytmem.

Rytmicznemi są istotnie dźwiękowe fale powietrza, hipotetyczne fale eteru i wogóle wszystkie tak zwane w fizyce ruchy harmoniczne, powstające wskutek wiecznego przekształcania się energii statycznej o pewnym stałym napięciu w energię dynamiczną — „bi-

---

[1]) „Ład i porządek w przyrodzie: ruchy ciał niebieskich, prawidłowość uderzeń pulsu, ład w życiu jednostek i zbiorowisk ludzkich — taka ogólna podstawa wydaje mi się najlepszą do zrozumienia i wyjaśnienia zjawisk rytmicznych w poezyi" (M. Rowiński).

cie pulsu fizycznego życia przyrody" [1]); ale rytmika tego rodzaju jest: już-to niedostępna bezpośrednio dla zmysłów, wykazała ją bowiem dopiero spekulacya umysłu naszego, już to możemy ją obserwować chyba wyjątkowo w fabrykach np., ale w przyrodzie bezpośrednio i wyraźnie — tak rzadko, że również nie zdaje się, aby tym sposobem mogła się ona stać ogólno-ludzkim motywem w dziełach sztuki.

Bo też nawet to, co wydaje się nam, jakby rytmem w otaczających nas zjawiskach, prawie zawsze możemy się przekonać, że ma źródło swoje raczej w podmiocie, niż w przedmiocie. Wsłuchując się w ryk fal morskich, w łoskot wodospadów alpejskich, w turkot wozów na ulicy, istotnie rytmiczne, a nawet melodyjne tony możemy niekiedy rozróżniać. Dla czego? bo w całym tym zamęcie dźwięków czysto podmiotowo akcentujemy sobie tony, odpowiadające: już to wogóle upodobaniu naszemu, zależnemu od natury ludzkiej, już to chwilowemu naszemu usposobieniu i specyalnej wrażliwości naszego organu słuchowego.

Przyłóżmy do ucha zegarek kieszonkowy: wszak pojedyńcze cyknięcia zegarka są równomocne i równoczasowe, a pomimo to zegarek bądź to wedle usposobienia, bądź według woli naszej może wydzwaniać (akcentować) wszelkie możliwe szeregi rytmiczne: trocheje, jamby, daktyle, anapesty, amfibrachy, a nawet i to najchętniej dytrocheje i dyjamby; a nawet choćby t. zw. strofy alcejskie, jeśli tylko mamy żywe upodobanie w rytmice tego rodzaju.

Widzimy więc, że przedewszystkiem w nas samych znajduje się źródło rytmiki i że gdzie jej niema nazewnątrz nas, tam, mając materjał potemu, sami ją możemy sobie wytwarzać, uduchawiając przedmiot własną swoją podmiotowością. A więc istotnej gienezy i osnowy rytmu artystycznego szukajmy przedewszystkiem w podmiocie, a nie w przedmiocie, przyczyny zaś determinującej rytm szukajmy też chyba wewnątrz nas, a nie zewnątrz.

---

[1]) „Z ilościowej niezmienności materyi wynika rytmiczność procesu wszechświatowego. Ruch powszechny, odbywający się np. w kierunku integacyi (zcalania się), po dojściu do pewnej granicy, wyznaczonej przez ilość czynnej energii, zmienia kierunek i sprowadza okres dezintegracyi (rozpadania się), który również ma pewną granicę i ustępuje nowemu okresowi integracyi i t. d."

Czy jednak są jakie zjawiska nasze wewnętrzne, które byłyby istotnie rytmiczne i które, bądź co bądź, mogłyby wywierać wpływ na to nasze podmiotowe zamiłowanie rytmu i uprzedmiotowywanie go nawet tam, gdzie go niema? Są bezwarunkowo — oddychanie, bicie serca naszego. Czy więc czasem oba, lub którekolwiek z tych właśnie zjawisk nie jest przyczyną rytmu w czynnościach ludzkich, mających właśnie rytmiczny charakter, a więc: w chodzeniu, w tańcu, w śpiewie, w poezyi, w muzyce?....

Herman Helmholtz za pomocą odpowiednich, gienjalnie obmyślonych doświadczeń, uwzględniając przedewszystkiem fizyczną stronę przedmiotu, Herbert Spencer spekulacyjnie, uwzględniając przedewszystkiem psychologją, wykazali, że takie zjawiska głosowe, jak: ruch melodyi języka, głośność, czyli krzykliwość, jakość głosu, t. j. brzmienie, wysokość tonu, odstępy i skala zmienności, mają w nas podmiotową, ściślej mówiąc, uczuciową i zarazem fizjologiczną (antropofoniczną) podstawę. Zjawiska rytmu jednak w muzyce; a zatem i w poezyi nie wyjaśnili.

H. Spencer tak mówi: „Nawet rytm — ostatnia z cech, odróżniających mowę od śpiewu i poezyi, bardzo prawdopodobnie takież same fizjologiczne ma źródło. Trudno objaśnić, dla czego czynności, które silne wzruszenie sprowadza, dążą do rytmiczności, ale mamy dowody, że tak jest. Taniec np. jest czynnością rytmniczną, której towarzyszy silne wzruszenie".

Widzimy więc, że Spencer kwestyi nie rozstrzyga, przekonamy się też, że nawet dla rozstrzygnięcia obrał sposób nie całkiem odpowiedni. Intuicyjnie przypuszcza on, że rytm ma podstawę uczuciowo-fizjologiczną, ale faktów i dowodów nie przedstawia i samą rzecz uważa, jako „trudną do wyjaśnienia".

II.

Heksametr i wdzięk.

Otóż, aby ją wyjaśnić, sprobujmy zbadać gienetycznie zjawisko poetyckiego rytmu najdoskonalszego, a zarazem starożytnego bardzo — rytmu greckiego eposu, Iliady i Odysei, a będziemy tym sposobem i historycznie poniekąd u źródła naszego przedmiotu [1]).

Obie te tak zwane homeryczne epopeje są to, jak wiadomo, poematy stychiczne (jednolicie wierszowane) złożone z heksametrów daktylicznych (akatalektycznych). Długi czas, o ile się zdaje, nie były one nawet spisane i tylko tradycyjnie przechowywały się u Greków. Roznosili je po kraju wędrowni piewcy (aoidowie).

Wiemy zaś, że i dziś np. „ulubioną rozrywką Arabów przy każdej uroczystości bywa słuchanie bohaterskich ballad i baśni śpiewanych — a właściwie rytmicznie opowiadanych, przy monotonnym wtórze gitary, przez śpiewaków i śpiewaczki, które się temu zawodowi od młodości poświęcają“ Nie ulega też wątpliwości, że i tak zwane poematy Homera, jeśli istotnie były kiedy śpiewane przy muzyce, to muzykę tę i ten śpiew w podobny sposób należy pojmować.

Dopiero jednak od połowy wieku IV przed Chr. mamy pewniejsze wiadomości o pieśniach Homera. Według niektórych już Solon,

---

[1]) „Rytm tańcowy starożytny, zarówno jak i melodyjny pochodzi z rytmu wierszy metrycznych.... Rytmiczność w muzyce i tańcach nowożytnych europejskich, jak i nasza muzyka sama wywodzi się z rytmiki i muzyki starożytnej“. Tak mówi prof. Kawczyński. Względność takiego zapatrywania się poznamy później.

według innych dopiero Pizystrat i syn jego Hiparch ustanowili prawo, podług którego rapsodowie (recytatorowie), zastępujący teraz dawniejszych pieweów (aoidów) homerowych, obowiązani byli na t. zw. *panatenejach* (uroczystościach ateńskich na cześć Pallas-Ateny) wygłaszać Iliadę i Odyseję w całości podług ustanowionego tekstu i porządku, zmieniając się kolejno w miarę zmęczenia.

Czy zaś istotnie Iliadę i Odyseję przy muzyce śpiewano kiedykolwiek? Powtarzam, rzecz to bardzo wątpliwa. To pewna, że za czasów Platona rapsodowie nie śpiewali Homera przy muzyce: byli oni deklamatorami, ale nie śpiewakami w naszym rozumieniu tego słowa. Obojętną zaś tu jest rzeczą, czy przy deklamacyi tej wtórowano im na formindze, czy też deklamowali bez wtóru. Dość nam tymczasem wiedzieć, że Grecy Iliadę i Odyseję poznawali nie z książek, tak jak my poznajemy „Pana Tadeusza“ np., ale z ust niegdyś aoidów, a następnie rapsodów-recytatorów; a słuchali już to dla codziennej rozrywki, już dla dodania świetności swoim domowym i publicznym uroczystościom.

Wiedząc to zaś, choćbyśmy nawet nie znali „Jona“ platońskiego, to i sami łatwo sobie wyobrazimy, czego mogła wymagać od swego aoida, lub rapsoda wybredna i mimo prostoty swojej obdarzona nader czułym zmysłem artystycznym publiczność grecka.

Głos jego bezwarunkowo musiał być czysty i donioslý, oddech równy, głęboki, a jednak niewidoczny, ekspresja zachowana w granicach najlepszego smaku, a nigdy nie wyrażająca osobistego wysiłku, lub znużenia. Słowem wymagano od nich gracyi — wdzięku, bez którego tak samo w starożytności, jak i dziś żaden interpretator nie wywoła estetycznego efektu.

A teraz, uwzględniając to, wyobraźmy sobie, że kazaliśmy podobnemu rapsodowi deklamować całe pieśni *Iliady* jedna po drugiej podług przekładu np. Jacka Przybylskiego, a choćby i Jana Vossa po niemiecku, lub *Odyseję* podług przekładu Bronikowskiego, a choćby i Siemieńskiego. Czy potrafi ją recytować długo z prawdziwym wdziękiem? Rzecz bardzo wątpliwa. Język napewno zacznie mu się wkrótce plątać, nie mogąc sobie dać rady z ciągłą zbieżnością spółgłosek, zjednoczonych nieharmonijnie i postawionych w miejscach niepodatnych do wymówienia. Tchu będzie mu brakowało raz wraz. dla zaokrąglenia okresów, nie zbudowanych z umiarem artystycznym. Słowem, będziemy widzieli jego wysiłek i znużenie:

wyobraźnia nasza nie będzie rozbudzała się w takt za wyobraźnią poety i, słuchając podobnej interpretacyi, doznamy w końcu raczej przykrości, niż rozkoszy estetycznej.

Aby więc tego rodzaju deklamacja na tak wielką skalę mogła być wykonana artystycznie, z wdziękiem, trzeba tu już w bardzo wysokim stopniu, żeby w samym tekście utworu były potemu odpowiednie przedmiotowe i dość skomplikowane warunki, aby ten tekst był fizjologicznie jaknajdoskonalej zastosowany do naszego narządu głosowego, do naszych płuc, do całego organizmu.

Zrozumiemy to dokładniej, gdy rozważymy, co to jest wdzięk, na czem polega istota wdzięku, jeśli będziemy go przedmiotowo uważali. Nie zdaje mi się, aby ktokolwiek lepiej od Herberta Spencera na to pytanie odpowiedział.

„Obserwując ruchy — mówi on — pewnej sławnej tancerki, powszechny zachwyt budzącej, zauważyłem, że ilekroć między jej ruchami zdarzały się istotnie wdzięczne, były to tylko te, które stosunkowo niewiele wymagały wysiłku... Wogóle — mówi dalej sławny filozof-ewolucjonista — każda zmiana postawy, każdy ruch ciała wtedy są najwdzięczniejsze, kiedy są wykonane z możliwie najmniejszym zużyciem siły. Innemi słowy, wdzięk odnośnie do ruchu przedstawia się, jako zaoszczędzenie siły mięśniowej. Wdzięk w formach żyjących jest to zdatność tych form do takiego zaoszczędzenia; wdzięczne postawy są te, które przybieramy z podobnym zaoszczędzeniem; w przedmiotach martwych wdzięk widzimy tam, gdzie możemy uchwycić podobieństwo do wdzięcznych postaw i kształtów istot żyjących. Podziwiamy chód umiarkowanej szybkości, doskonałego rytmu, bez zbytniego kołysania rąk; taki zaś chód nie sprawia wrażenia wysiłku: doskonale czujemy, że tutaj siła nie zużywa się marnie. Powabnemi więc wogóle są te ruchy, w których dany cel zostaje osiągnięty z jaknajmniejszym zużyciem siły; wdzięczną zaś nazywamy taką postawę, która sprawia na nas wrażenie postawy, nie potrzebującej wysiłku dla podtrzymania samej siebie" [1]).

Zkąd zaś pochodzi przyjemność, jaką odczuwamy wobec wdzięku? Oto — mówi znowu Spencer, a za nim E. Veron [2]), estetyk im-

---

[1]) H. Spencer: „Szkice filozoficzne" 1883. Warszawa.

[2]) E. Veron: „Estetyka" przekład z francusk. A. Langego. Warszawa 1892.

presjonistów francuskich — z tego uczucia mniej więcej nieświadomego, lecz realnego, sympatyi ludzkiej, która mimowoli każe nam brać udział w rozkoszach i cierpieniach ludzkich, jakie się rozgrywają przed nami; „świadomość bowiem uczucia, które doznają inni — jest to ocknięcie się tegoż samego uczucia w naszej świadomości, co równa się odczuwaniu owego uczucia. O ile więc widok wysiłku ciężkiego nas przygniata i wzrusza boleśnie, o tyle widok czynu lekkiego, tudzież wdzięcznego wywołuje w nas jakby wytchnienie i spokój, wynikający właśnie z widoku tej siły w spoczynku. Pojęcie przeto o wdzięku ma podmiotową podstawę we współczuciu naszym.

Zauważmy, że Spencer, mówiąc tu o zaoszczędzeniu sił, uwzględnia tylko mechaniczno-zewnętrzną stronę form ożywionych; przekonamy się zaś w dalszym ciągu tych roztrząsań w jak wysokim stopniu wewnętrzny, czysto automatyczny mechanizm naszego ustroju składa się tak, jakby działał świadomie dla ujawnienia prawa możliwie najmniejszego zużycia siły. Tymczasem zaś już to, co powiedziano, jeśli zastosujemy do aoidów i rapsodów greckich, łatwo możemy się przekonać, jak dalece różne gramatyczne cechy eposu homerowego są jego rozwojowo-harmonijnym przystosowaniem się do całej fizjologii narządów oddechu i głosu człowieka, jak dalece więc tym sposobem składają się na zdobycie tego wdzięku, jakiego wymagamy od interpretatora i wogóle od artysty.

Abyśmy zaś narazie, zanim przejdziemy do szczegółów, mogli powziąć syntetyczne wyobrażenie, o ile w tym względzie nieporównanie mistrzowskim jest język Homera, weźmy oto w rękę „Album współczesnych poetów polskich“ wydane przez J. Kasprowicza. Otwieramy je: trafiliśmy właśnie na Faleńskiego, a więc nie na tuzinkowego rymopisa. Krytyka nasza przyznaje przecie Faleńskiemu „nadzwyczajną wykwintność formy“. Czytajmy:

Co czarniejsze: noc? czy oczy twe? czy myśli mych tęsknota?
Co wiotszego: kibić twa? czy twych przyrzeczeń tkanka złota?
Co pierzchliwsze: włos twój w wiatru falach? czy też moje zmysły?
Co znikomsze: uśmiech twój? czy duch mój w krople łez rozprysły?
i t. d.

Przeczytajmy zaś te wiersze jeszcze raz głośno, ale już nie zważając na myśl w niej zawartą, tylko zważajmy na pracę, jaką podczas czytania takiego wykonywują nasz język, krtań i płuca nasze. Zano-

tujmy sobie przedewszystkiem wszystkie wysiłki języka w miejscach tekstu, gdzie jest zbieg spółgłosek.

A teraz roztworzmy Homera i czytajmy głośno według zasad rytmiki Iliadę np.

Μῆνιν ἄ|ειδε, θε|ά, Πη|ληϊά|δεω Ἀχι|λῆος,
ουλομέ|νην, ἣ μυρί Ἀ|χαιοῖς ἄλγε ἔ|θηκεν,
πολλας δ' ἰφθί|μους ψυ|χὰς Ἄϊ|δι προΐ|αψεν
ἡρώ|ων, αὐ|τοὺς δὲ ἑ|λώρια|τεῦχε κύ|νεσσιν
οἰω|νοῖσί τε|πᾶσι (Δι|ὸς δ'ετε|λείετο|βουλή),
ἐξ οὗ δὴ τά|πρῶτα δι|αστή|την ἐρί|σαντε,
Ατρεί|δης τε, ἄ|ναξ ἀν|δρῶν καὶ|Δῖος Ἀ|χιλλεύς i t. d.

Cóżeśmy zauważyli? Oto wiersze te Homera, w przeciwieństwie do poprzednich, można czytać potoczyście pełnym głosem, z ustami prawie wciąż rozwartemi. Pracy języka przytem nie możemy spostrzedz, gdyż spółgłoski wszędzie zbiegają się miłodźwięcznie i właśnie spotykamy je w miejscach, w których wymówić się dają z minimalnym wysiłkiem; tak, że nietylko języka nam nie wystrzępią, ale jak gdyby ułatwiają nam piękniejsze (wypuklejsze) wymawianie samogłosek. O ile więc tamte, przytoczone wiersze naszego poety, zyskałyby na cichem czytaniu, gdy czytamy sami dla siebie, o tyle te przeciwnie, tem piękniej wychodzą z ust, im głośniej je będziemy recytowali.

Zrobiwszy zaś to ważne spostrzeżenie, czytajmy jeszcze raz choćby tenżesam początek *Iliady*. Zauważmy, że heksametr Homera przystosowany jest też jaknajściślej do jaknajprawidłowszego oddechu człowieka.

Sprobujmy czytać głośno, dłuższy czas któregobądź z naszych poetów, choćby nawet Słowackiego samego. Jeżeli chcemy czytać pięknie, oddech nasz nie może być głęboki, równy, wciąż jednostajny. Jakże często musimy nad sobą panować, aby uczynić niepostrzeżonem, a przynajmniej nie rażącem szybkie zachwytywanie powietrza! Czytając zaś umiejętnie Iliadę, lub Odyseję, czegoś podobnego nigdy nie doznajemy.

III.

Rytm retoryczno-wydechowy.

Czem się to dzieje?

Aby umiejętnie, nietylko podmiotowo, ale i przedmiotowo wytłomaczyć, jakim sposobem powstało to zharmonizowanie się heksametru staro-greckiego z naszym oddechem, i aby też mieć dostateczne dane w bezpośrednich i dalszych wywodach naszych: przypomnijmy tu sobie najpierw w najogólniejszych zarysach anatomję i fizjologję narządów oddechowych człowieka.

W tylnej części jamy ustnej, na przedniej stronie przełyku znajduje się otwór, zwany szparą głosową, zamykający się jakby pokrywką (nagłośnią). Szpara ta otwiera się do krtani, która następnie przechodzi w dłuższą rurę powietrzną, czyli tchawicę. Tchawica, złożona z szeregu chrząstkowatych obrączek, schodzi wdół do klatki piersiowej i tutaj rozwidla się na dwie odnogi w prawo i w lewo, zwane oskrzelami. Każde oskrzele przenika do odpowiedniego płuca, gdzie znowu rozgałęzia się na wielką liczbę coraz mniejszych gałązek, tak, że wreszcie ścianki najdrobniejszych rurek oskrzelowych utworzone są tylko z błonek cieniutkich, otoczonych włókienkami mięsnemi, które, kurcząc się, mogą je zamykać. Rurki te na samych swoich koniuszczkach mają rozszerzenia o średnicy mniej więcej 0·06 mm. Każde zaś takie rozszerzenie składa się z wielkiej liczby mikroskopijnych woreczków, otworkami połączonych ze wspólną rurką. Są to tak zw. pęcherzyki płucne: ich cieniuteńkie, łączące się ze sobą ścianki zawierają gęstą siatkę naczyń włoskowatych, stanowiących połączenie ostatecznych rozgałęzień tętnic z takiemiż rozgałęzieniami żył płucnych. Krew więc krążąca w tych naczyńkach,

przepływając pomiędzy dwoma woreczkami, z obu stron wystawiona jest na działanie powietrza płucnego. Oddychanie zaś polega właśnie na ciągłej odmianie tego powietrza i, co za tem idzie, ciągłej wymianie gazów między powietrzem i krwią.

U człowieka dorosłego, będącego w spokoju, oddech powtarza się od 14-stu do 18-stu razy na minutę. Każde zaś odetchnięcie składa się z następujących części, w prawidłowym rytmicznym porządku po sobie następujących: Najpierw powietrze zwykle dość szybko zostaje wetchnięte, bezpośrednio po tem o wiele powolniej odbywa się wydech, po tych zaś czynnościach wdychania i wydychania nastaje pauza, krótkotrwała w stosunku do poprzednich czynności, niekiedy nawet, zwłaszcza podczas pracy, gdy oddech jest przyśpieszony, pauzy tej niema wcale, tak, że bezpośrednio po wydychaniu następuje znowu wdychanie.

Płuca, jak widzieliśmy, są sprężyste, to też powietrze w nich zawarte może podlegać wpływowi włókienek mięsnych w ściankach rurek oskrzelowych; właściwy jednak ruch powietrza w płucach odbywa się dzięki mięśniom międzyżebrowym, oraz współdziałaniu przepony i nawet tłoczni brzusznej. Może więc istnieć oddychanie żebrowe i oddychanie przeponowo-brzuszne. Gdy oddychamy głęboko, to zwykle i jedno i drugie ma miejsce: najpierw żebrowe, następnie brzuszne. Zauważmy i to, że powietrze wydalone podczas pierwszej połowy wydechu zawiera znacznie mniej kwasu węglanego (CO_2), aniżeli podczas drugiej połowy.

Wszystkie te szczegóły mają, lub będą tu dla nas miały swoje znaczenie. Pamiętajmy też, że wpływ tych ruchów wdechowych i wydechowych pomaga w pracy sercu i tym sposobem ułatwia prawidłowe krążenie krwi w naszym organizmie, zwłaszcza, gdy wdychanie jest dostatecznie głębokie i stosunkowo prędkie, wydychanie zaś stosunkowo powolne. Pamiętajmy i to, że jest to właśnie sposób oddychania najwłaściwszy (hygieniczny) przy wszelkiej pracy, przy wszelkich wysiłkach naszych.

Otóż, uwzględniwszy te dane fizjologiczne, jeśli teraz postawimy się na miejscu rapsoda, wygłaszającego pieśń Iliady, lub Odysei, to przedewszystkiem łatwo zrobimy postrzeżenie niezmiernie ważne, choć nie wiem doprawdy, czy zrobił je ktokolwiek dotychczas z tych, którzy zajmowali się Homerem. Oto długość rytmicznie wygłaszanego heksametru najzupełniej zastosowana jest do naszego jednego,

pełnego, dość głębokiego oddechu: takiego właśnie oddechu, który jest zdrowy, który zwykle towarzyszy pracy fizycznej, a nie umysłowej, oddechu, przy którym energja i wytrwałość naszego organizmu dochodzi do swego maximum.

Rapsod mógł recytować heksametry głośno i dźwięcznie i nie prędko się znużył, płuc nie potrzebował zrywać. Przeciwnie taki oddech pełny (hygieniczny!) podczas pracy rozwija płuca, wzmacnia, a nie wycieńcza. Serce też w tych warunkach nie przyspiesza tętna, ale tylko wzmacnia swoje tętno.

Recytator po skończeniu każdego wiersza, szybko, niepostrzeżenie wciągał więc świeże powietrze do płuc i nowy wiersz rozpoczynał; heksametr zaś Homera, jak to wkrótce zobaczymy, i w tym względzie najzupełniej przystosowany jest do procesu oddychania.

Jeżeli jednak zauważmy już teraz, że pierwsza połowa takiego pełnego, powolnego (sześciotchnieniowego) wydechu odbywa się przez nacisk żeber na płuca, druga zaś przeważnie przy współdziałaniu przepony i tłoczni brzusznej; to, czy nie przyjdzie nam na myśl, że między pierwszą, a drugą częścią takiego wydechu jest naturalne (fizjologiczne) miejsce już to dla średniówki, już dla cezury głównej wiersza.

Ta zaś zależność podobnych szeregów rytmicznych od fizjologii oddechu naszego ma w poezyi ogromne znaczenie. Z szeregów takich i z ich działów głównych rozwojowo wykształcają się zwrotki i wogóle wiersze w naszym rozumieniu tego słowa. Bardzo też wiele efektów nastrojowo-poetyckich z oddechem naszym w ścisłym pozostaje związku.

Taką szeroką, pierwotną miarę okresową widzimy np. w psalmach hebrajskich. Wiersze pozornie są tu dłuższe i krótsze, bo forma ich wytworzyła się z zawodzenia ludzkiego. Długość wiersza zależy od ilości tchu zachwyconego, a ta znowu od stopnia wzruszenia, w jakim się znajduje człowiek przejęty żałością. Ztąd mamy wiersze nierówne ze względu na ilość dykcyi, równoważne antropofonicznie i iloczasowo.

„Boże, przyszli poganie na dziedzictwo twoje, splugawili kościół twój święty.

„Porzucili trupy sług twoich na strawę ptakom powietrznym: ciała świętych twoich zwierzętom ziemskim.

„Rozleli krew ich jako wodę około Jeruzalem: a nie był, ktoby pogrzebł.

„Staliśmy się pohańbieniem u sąsiadów naszych: śmiechowiskiem i igrzyskiem u tych, którzy są w okolicy naszej.

„Dokądże, Panie, gniewać się będziesz do końca? rozpali się jako ogień zapalczywość twoja?

„Wylej gniew twój na pogany, którzy cię nie znają: i na królestwa, które imienia twego nie wzywały.

(Psalm LXXVIII, 2—6).

Podobnąż formę wiersza jednowydechowego (wzdychającego) mamy w zawodzeniach ludu naszego zarówno w Królestwie, jak na Litwie i w t. z. gub. Poł.-Zachodnich.

Takiż tok wydechowy, ujęty w karby artystyczne, wyśledzić możemy łatwo we zwrotkach współczesnej poezyi lirycznej. Oto np. strofy dwuwydechowe:

Pójdźcie, o dziatki, pójdźcie wszystkie razem
Za miasto, pod słup, na wzgórek,
Tam przed cudownym klęknijcie obrazem,
Pobożnie zmówcie paciórek.

* * *

Tato nie wraca: ranki i wieczory
We łzach go czekam i trwodze;
Rozlały rzeki, pełne zwierza bory
I pełno zbójców na drodze. i t. d.

(A. Mickiewicz)

Albo:

Tyś mi, chłopie, nie święty, ani idyliczny,
Znam każdy z błędów twych i wad,
Lecz zło i dobro twoje, to mój skarb dziedziczny,
Boś ty mój brat.

* * *

Nie umiem głośno płakać nad twoją niedolą,
Nad mrokiem twoich głów i chat,
Lecz wszystkie rany twoje mą własną pierś bolą,
Boś ty mój brat. i t. d.

(A. M...ski)

Każde dwa takie wiersze: dłuższy i krótszy recytujemy jednym wydechem, są to więc również zwrotki dwuwydechowe.

A oto strofy czterowierszowe — jednowydechowe:

W kotlinie śród kamieni
I pordzewiałych traw,
W posępny blask się mieni
Ciemny i cichy staw.

* * *

Nad nim się piętrzą zwały
Nagich, skrzesanych ścian,
Mech pnie się osiwiały
I kosodrzewu łan. i t. d.
(K. P. Tetmajer)

Albo czytajmy następujące zwrotki W. Pola:

Zkąd to, bracie sokole, że tak skrzydła w półkole
Roztoczyłeś, jakbyś bił za słońcem?
Czy to lecisz na łupy, czyli wietrzysz gdzie trupy,
Czyli może wysłano cię gońcem?

* * *

Ni mnie gońcem tak rano w cudze kraje wysłano,
Ni na łupy pośpieszam ja krwawe,
Lecę z lackiej krainy.... i t. d.

Każdy tu wiersz dłuższy („czterotchnieniowy") czytamy jednym wydechem; czując zaś, że już nam tchu nie starczy na wygłoszenie następnego krótszego wiersza, korzystamy z krótkiej pauzy i przybieramy do płuc nieco powietrza. Po wypowiedzeniu zaś każdych takich dwuch wierszy, wdychamy znowu głęboko. Tym sposobem, jeśli chcemy pięknie wygłosić tego rodzaju poezyę, oddech nasz naprzemian jest pełny niedokończony i lekki dodatkowy. Sprawia to właściwy efekt. Efekt bardzo naturalny i zarazem wysokiej wartości artystycznej.

A oto zwrotki trójwierszowe — jednowydechowe:

Taki tam spokój... Na gór zbocza
Światła się zlewa mgła przezrocza,
Na senną zieleń gór.

* * *

Szumiący zdala śród kamieni,
W słońcu się potok skrzy i mieni
W srebrno-tęczowy sznur.

* * *

Ciemnozielony w mgle złocistej
Wśród ciszy drzemie uroczystej
Głuchy smrekowy las.

* * *

Na jasnych bujnych traw pościeli,
Pod słońce się gdzieniedzie bieli
W zieleni martwy głaz. i t d.
(K. P. Tetmajer)

Podobnież jednowydechowemi są tercyny Dantego, w psalmach dawidowych w tym względzie mające swój pierwowzór.

Wogóle, analizując długość wierszy i kształty rozmaitych zwrotek zarówno w starożytnej, jako też i nowożytnej poezyi, analizujemy zarazem gramatyczną i nastrojową rozmaitość poetyckiej metryki okresowej, od oddechu naszego zależnej.

Weźmy jeszcze przykład. Czytajmy następujące wiersze M. Konopnickiej:

Otoczyły mię wkoło moje równie senne
Pasmem jednakiem,
Ale ja sobie w strony uciekam odmienne,
Umiem być ptakiem. i t. d.

Po dwa wiersze wypada tu znowu na jeden nasz wydech, ale zauważmy, jaki tu poetyczno-elegijny efekt sprawia wygłaszanie każdego krótszego wiersza resztką tchu i wskutek tego głosem przyciszonym cokolwiek.

Zastanawiając się więc powierzchownie nad kształtem heksametru starogreckiego, skonstatowaliśmy, jak sądzę, metrykę w poezyi okresowo-oddechową. Poznaliśmy nie metafizyczną i nie szkolarsko-gramatyczną, ale przyrodniczą, antropofoniczną gienezę wierszowych szeregów i zwrotek poetyckich.

IV.

Serce a rytm ruchów naszych.

Aby zaś teraz wykazać, że nie tylko długość i dwie połowy każdego heksametru przystosowane są ściśle biologicznie do naszych narządów oddechowo-głosowych, ale że również do ustroju interpretatora przystosował się i sam rytm wiersza we wszystkich szczegółach i odmianach swoich; to zastanówmy się najpierw nad drugą, wiadomą już nam, rytmiką wewnętrzną ciała naszego, a więc nad fizjologią bicia serca, uwzględniając przedewszystkiem niektóre zjawiska bardzo tu dla nas ważne, a śród nich i takie, na które, oile wiem, mało, a być może i całkiem uczeni nie zwrócili uwagi dotychczas.

Serce, uważane anatomicznie i fizjologicznie, jest to zgrubiały nakształt pięści muskularny zrostek dwuch żył i dwuch tętnic głównych, schodzących się w piersiach naszych; znajdujący się zaś w ciągłym ruchu, t. j. kurczeniu się i rozkurczaniu i sprawiający tym sposobem nieustanny ruch krwi w całym organizmie.

Serce, fizycznie uważane, jest to zjednoczenie dwuch pomp ssąco-tłoczących: jedna z nich (prawa), przy pomocy odpowiednio urządzonych zastawek, ssie z żyły głównej krew czarną i wtłacza ją do głównej tętnicy płucnej, druga zaś (lewa) wskutek podobnegoż mechanizmu ssie też samą już odświeżoną czerwoną krew z żyły płucnej i wtłacza ją do aorty i do innych tętnic, od niej po ciele się rozchodzących.

Każda z tych pomp składa się więc z dwuch części: z tak zwanego przedsionka i znacznie od niego grubszej, pod nim się znajdującej, t. zw. komory sercowej. Pompy te, jak widzimy, są w pracy ustawicznej. Tę pracę nazywamy biciem serca.

To zaś bicie serca polega: po pierwsze, na jednoczesnym skurczu ścian obu przedsionków, po drugie, na bezpośrednio po nim następującym skurczu jednoczesnym obu komór, po trzecie, następuje pauza, czyli stan spoczynku, po którym przedsionki i komory znów się kurczą w tym samym, co poprzednio porządku i znów następuje pauza i tak wciąż [1]).

Ruch serca jest więc rytmiczny: zaczyna się krótkotrwałym skurczem górnej jego połowy t. j. obu przedsionków, poczem bezpośrednio następuje, nieco dłużej trwający, skurcz dolnej połowy, t. j. obu komór (podczas którego przedsionki się rozkurczają) i wreszcie mamy króciutki przeciąg czasu, gdy całe serce jest rozkurczone. Cały czas trwania tego procesu możemy nazwać perjodem serca: wynosi on przeciętnie u dorosłego myżczyzny $^1/_{75}$ minuty, czyli $^4/_5$ sekundy.

Wskutek tych skurczów, jak to już wzmiankowaliśmy, odbywa się ciągłe krążenie krwi w ciele ludzkiem: krew żylna, zużyta wciąż się odświeża, dostając się do płuc, odświeżona zaś, wciąż wraca do aorty, a z tej tętnicami rozchodzi się po całym ciele. Przyłożywszy więc palce do tętnicy, położonej tuż pod skórą, np. na stawie dłoniowym, odczuwamy t. zw. bicie pulsu; to znaczy, że sprężysta tętnica nieco się rozszerza w prawidłowych odstępach czasu, odpowiadających uderzeniom serca. I rzeczywiście, puls powstaje wskutek rozszerzania się ciśnieniem krwi elastycznej ścianki tętnic, co z początku, po każdym skurczu komór sercowych, ma miejsce w aorcie, a następnie rozprzestrzenia się w mgnieniu oka po wszystkich jej rozgałęzieniach (z szybkością około 10 m. na sekundę, co zresztą zależy od naprężenia tętnic oraz od ich elastyczności). Puls więc polega na nagłym rozszerzaniu się i zwężaniu tętnic, czyli arteryi.

Słaby ten ruch harmoniczny za pomocą osobnego przyrządu t. zw. sfygmografu można przedstawić na rysunkach. Są to t. zw. *krzywe sfygmograficzne.*

---

[1]) Ta praca serca naszego jest bardzo znaczna. Ciśnienie, z jakiem lewa komora wpycha krew do aorty, można przyjąć za równe ciśnieniu słupa krwi, mającego prawie 3 m. wysokości, albo słupa rtęci, mającego 250 mm. wysokości. Praca jej wykonana w ciągu 24-ch godzin wynosi 25000 kilogrametrów, praca zaś całego serca około 33000 kilogrametrów (według H. T. Huxley'a).

Odróżniamy w takiej linii części, biegnące do góry, które odpowiadają rozszerzeniom tętnicy (skurczom komór sercowych) i części, stopniowo opadające ku dołowi, które odpowiadają zwężeniom tętnicy (rozkurczowi komór).



„Bardzo być może, — mówi Huxley — że krążenie krwi wewnątrz naczyń mózgowych jest naprzemian nieco przyśpieszone i zwolnione i że wahania te nie są bez wpływu na czynności samego mózgu". Otóż mamy prawo przypuszczać, że rytmiczność krążenia krwi, będąca w zależności od dwuch rytmów: oddechu i tętna sercowego, ma wpływ nietylko na czynności mózgu: na ich formę i na ich energję; ale też czynności całego ustroju naszego: na ich formę i na ich energję, przedewszystkiem zaś, a raczej najwidoczniej na te czynności, a raczej ruchy nasze, które właśnie mają charakter rytmiczny, rytmika bowiem tych ruchów jest współrzędna z rytmiką serca.

I nic dziwnego. Tak chybaż nie tylko jest, ale musi być. Każdy bowiem skurcz serca jest dla nas i bodźcem pobudzającym system nerwowy i, wzmagając ciśnienie krwi na ścianki naczyń krwionośnych, bezwarunkowo przyśpieszać musi wymianę materyi; znaczna zaś część raz wraz tym sposobem nagromadzanej energii statycznej, raz wraz, w pracującym i rytmicznie pobudzanym organizmie, na energję cynetyczną się zamienia.

To też rześkość, raźność, sprężystość ruchów jest ściśle zależna od raźności i siły uderzeń serca. I nawzajem: każdemu energiczniejszemu skurczowi muskułów odpowiada skurcz serca energiczniejszy, wywoływany w tym razie podnietą woli naszej. Dla tego też bezpośrednio po sobie następujące, lub też wogóle zbieżne wysiłki podczas trudów naszych, odpowiadają podobnież, już to bezpośrednio po sobie następującym, już jednorazowo wzmocnionym skurczom serca, a zatem i wzmocnionemu tętnu arteryi. Oto mamy przyczynę rytmu roboczego, rytmu wszelkiej pracy człowieka żyjącego w stanie natury. Przyczynę determinującą i kształt i iloczas tego rytmu.

O różnych formach rytmiki roboczej i wpływie ich na wykształcenie ludowych form poetyckich pomówimy później, teraz zaś, aby się przekonać o ścisłej zależności tych zjawisk od akcyi serca, zajmiemy się rozpatrzeniem najzwyklejszej czynności naszej, to jest chodu naszego. W rytmie bowiem różnego rodzaju tych ruchów jest jak gdyby synteza wszelkiej rytmiki dzieł ludzkich i posłużą nam one następnie do racjonalnego zrozumienia rytmu w poezyi i w muzyce.

Nie wiem, czy wszyscy wiedzą o tem, ale to fakt, że np. przy zwykłym naszym automatycznym powolnym chodzie, bez odpychania się z tyłu naprzemian, każdy krok zwykle odpowiada jednemu uderzeniu serca. Jeżeli zaś, odpychając się, chód nasz przyśpieszamy, lub zwalniamy następnie, to serce stara się do niego zastosować, przyśpieszając, a niekiedy, być może, w naszem przyspieszeniu nawet zwalniając swoją akcję — i poprostu iść nam nie raźno, dopóki rytm serca i rytm kroków naszych nie zjednoczą się, lub nie ułożą do jakiego bardzo prostego stosunku.

Pojmiemy więc teraz i przyczynę czysto fizjologiczną, dla której w pułkach, a nawet w całych dywizjach dobierają żołnierzy jednakowego wzrostu. Właśnie chodzi tu nietylko o szykowny wygląd szeregów, ale też bezpośrednio o jednakową długość nóg. Każda noga bowiem, gdy jesteśmy w zwykłym ruchu, to jest, nie odpychając się i nie wyciągając kroków, zachowuje się tak samo, jak wahadło fizyczne, którego, jak wiadomo, czas pojedynczych wahnięć jest w stosunku prostym do pierwiastku kwadratowego z jego długości. Skoro zaś każdy krok w tym razie wypada na jedno uderzenie serca, to możemy też wyprowadzić wniosek, że szybkość bicia serca jest w stosunku odwrotnym do pierwiastku kwadratowego z długości nóg człowieka, a zatem i z jego wysokości. Rzeczywiście, wiadoma to rzecz, że u osób niższego wzrostu serce bije nieco pośpieszniej [1]).

---

[1]) Na upartego więc, przeciętną szybkość bicia serca każdego człowieka można wyliczyć za pomocą formuły:

$$P = q\frac{1}{\sqrt{w}} = \frac{q}{\sqrt{w}},$$

w której w oznacza wysokość danego człowieka, a q szybkość bicia serca człowieka, którego wysokość przyjmiemy za jedność. Jeśli też przyjmiemy, że w wieku dojrzałym serce uderza nam 70 razy na minutę, to wtedy

Maszerować więc rczem ludziom niejednakowego wzrostu nie byłoby wygodnie [1]).

Jeśli też widzimy np. roty wojska maszerujące, to bądźmy przekonani, że nietylko wszystkie szeregi żołnierzy razem kroki stawiają, ale też i serca w ich piersiach kurczą się i rozkurczają jednocześnie; gdy zaś przytem w takt bęben grzmi, muzyka gra marsza, to już napewno zgodność kroków i serc uderzeń dochodzi do swojej niemal matematycznej dokładności.

Każdy prawie z nas conajmniej ma dwa sposoby chodzenia: 1) chód zwykły, powolny, w którym każdy krok odpowiada jedne-

---

np. kiedy jesteśmy dwa razy mniejszego wzrostu, a więc mniej więcej w czwartym roku życia powinno nam uderzać $70.\sqrt{2} = 70 . 1{,}4 = 98$ razy i tak też jest mniej więcej, jak to wiadomo z fizjologii.

[1]) To nam również tłomaczy fakt, że jeśli tylko różnica wysokości dwuch ludzi nie jest zbyt znaczna, to tążsamą drogą pieszo przechodzą oni niemal w tym samym czasie. Rzeczywiście: przyjąwszy, co przecie mamy prawo przyjąć, że kąt, pod jakim, idąc, nogi stawiamy, jednaki jest dla wszystkich, to długość kroku jest w prostym stosunku do długości nogi. Czas zaś, potrzebny na przejście danej odległości, jest w prostym stosunku do czasu trwania pejedyńczych kroków, a w odwrotnym do wielkości tychże kroków. A więc, jeśli czas potrzebny do przejścia pewnej odległości zechcemy wyrazić w funkcyi długości nogi, lub, co na jedno wychodzi, wysokości człowieka, to otrzymamy:

$$t = K \frac{\sqrt{w}}{w},$$

gdzie K oznacza stałą ilość, a mianowicie czas potrzebny na przejście danej odległości przez człowieka, którego wysokość przyjęliśmy za jedność, W — wysokość danego człowieka, wyrażoną w tychże jednościach. Analizując tę formułę, łatwo się przekonać, że małe przyrostki zmiennej w, a więc małe różnice w wysokości, takie właśnie, jakie w życiu trafiają się najczęściej, prawie nie wpływają na różnicę prędkości zwykłego chodu naszego, t bowiem przy wzroście w wzrasta o wiele powolniej, różnica zaś staje się widoczna dopiero przy bardzo znacznym przyroście w. Tę więc np. drogę którą człowiek wysoki (1 m. 50 cm.) przebywa w ciągu godziny, karzeł (1 m. wysokości) przebędzie w godzinę i 13 minut. Gdybyśmy sobie zaś wyobrazili dwuch ludzi, z których jeden byłby aż cztery razy wyższy od drugiego, to chód tego wyższego byłby dopiero dwa razy pośpieszniejszy. Rozumie się, mówimy to z odpowiednim zastrzeżeniem, niezbędnym, ilekroć matematykę zechcemy stosować do biologii, lub do nauk społecznych.

mu uderzeniu serca i 2) chód prędki, chód „na jednej nodze“ (zwyczajny u nerwowych), w którym dwa kroki wypadają na jedno uderzenie, gdy bowiem jeszcze bardziej chcemy się pośpieszyć, to już zwykle tylko kroki stawiamy coraz większe. Ten drugi rodzaj chodzenia cechuje się tem, że te kroki, które stawiamy spółcześnie ze skôrczem komór sercowych są energiczniejsze, bardziej popychające nas, niż kroki stawiane drugą nogą; energja zaś ruchu każdego z tych kroków w części przechodzi na krok słabszy, następny, odpowiadający pauzie sercowej i skurczowi przedsionków (drugi jamb w „dyjambach daktylicznych“). Jeśli zaś podpieramy się przy tem laską, to zwykle opieramy ją o ziemię co czwarty krok, instynktowo zazwyczaj wspomagając nią kroki słabsze, a nie mocniejsze. Tym to sposobem dla oka chód podobny wydaje się zrównoważony, u wielu jednak można zauważyć niezupełną dostateczność tego zrównoważenia, jakby podskakiwanie wciąż tąż samą nogą.

U jednych częściej prawa, a u innych częściej lewa noga to zadanie spełnia. Gdy zaś idziemy w ten sposób nieco dłużej i znużymy się już cokolwiek, to bezwiednie przenosimy tę czynność raz na jedną, to znowu po niejakim czasie na drugą nogę i, rozumie się, podobnież bezwiednie do serca ją zawsze stosując. Nareszcie, gdy się zmęczymy zupełnie: serce przyspiesza swoją akcyę, zwalniamy chód: wtedy każdy nasz krok spółrzędny jest z jednym uderzeniem serca, jak to się dzieje w zwykłym chodzie powolnym.

Rozumiemy więc teraz, dla czego mówimy do służącego, wysyłając go z pilnym interesem: „tylko skocz prędko, na jednej nodze“.

Zasługuje również na uwagę rytm kołysania się rąk w rozmaitego rodzaju chodach naszych. Nie każdy też rozumie znaczenie tego kołysania. Niektórzy uważają je wprost jako prostactwo, a jednak piękny chód bez umiarkowanego kołysania rąk obejść się nie może. Bo zważmy, że tym właśnie sposobem podczas ruchu osiągamy harmonijną równowagę postaci naszej, nie ponosząc żadnego wysiłku, a więc ostatecznie osiągamy wdzięk ruchów. Sprobujmy iść z pewną szybkością, trzymając ręce nieruchomo na biodrach np.: wtedy dla podtrzymywania równowagi zazwyczaj musimy za każdym krokiem barki, a nawet i biodra już to w prawo, już w lewo wyginać: co przecież utrudnia i szpeci bardzo ruchy nasze. Unikamy zaś tego, dozwalając funkcjonować rękom w sposób naturalny.

Gdy noga wysuwa się naprzód, ręka po tej samej stronie ruchem wahadłowym odchyla się w tył i naodwrót: podnosi się ku przodowi, gdy noga w tyle pozostaje, za każdą razą tym sposobem postawę naszą równoważąc.

Otóż, zauważmy teraz, że w tych rodzajach chodów, w których skurcz komór sercowych wypada równocześnie z postawieniem raz jednej, drugi raz drugiej nogi, kołysanie się obu rąk naszych jest zupełnie jednakowe; w chodzie zaś t. zw. „na jednej nodze“ t. j., gdy dwa kroki wypadają na jedno uderzenie serca, kołysanie się ręki, znajdującej się po stronie nogi, która popycha nas mocniej, jest znacznie większe, niż kołysanie się drugiej ręki. Osobliwie widoczna jest ta różnica w ruchach ku przodowi idących, ku tyłowi bowiem rozmach ręki powstrzymywany jest więzami obojczyka i łopatek, tak, że zwykle tejże normalnej granicy dosięga. We wszystkich tych zjawiskach ruchu naszego łatwo też, przy znajomości matematyki, dostrzegamy prawo, głoszące, że wszelkie działanie i przeciwdziałanie muszą się nawzajem wyrównywać.

Wracając zaś do różnych szybkości chodów naszych, zauważmy jeszcze, że, idąc wolno, robimy więc około 75-ciu kroków na minutę, idąc zaś powyżej opisanym krokiem pospiesznym, robimy nie 150 kroków na minutę, lecz 140 lub 135, gdyż serce podczas wysiłków naszych zazwyczaj jeno kurczy się mocniej, raczej zaś zwalnia, niż przyśpiesza swoją akcyę. W pierwszym razie przechodzimy więc milę drogi w przeciągu dwuch godzin, lub nieco prędzej, w drugim zaś razie w przeciągu godziny i 15-stu minut. Teorja więc nasza i pod tym względem zgadza się z rzeczywistością [1]).

Oprócz tych dwuch najzwyklejszych rodzajów chodzenia, w których stosunek liczby uderzeń serca do liczby kroków możemy wyrazić ułamkami: $^1/_1$ i $^1/_2$, są inne rodzaje, które wyrazić też możemy za pomocą stosunków: $^2/_3$, $^2/_5$, $^3/_5$ i $^1/_3$. Otrzymaliśmy więc sześć ułamków, wyrażających nam sześć rodzajów chodzenia:

$$^1/_1,\ ^2/_3,\ ^3/_5,\ ^1/_2,\ ^2/_5,\ ^1/_3.$$

Sprowadźmy je do wspólnego licznika, otrzymamy stosunki:

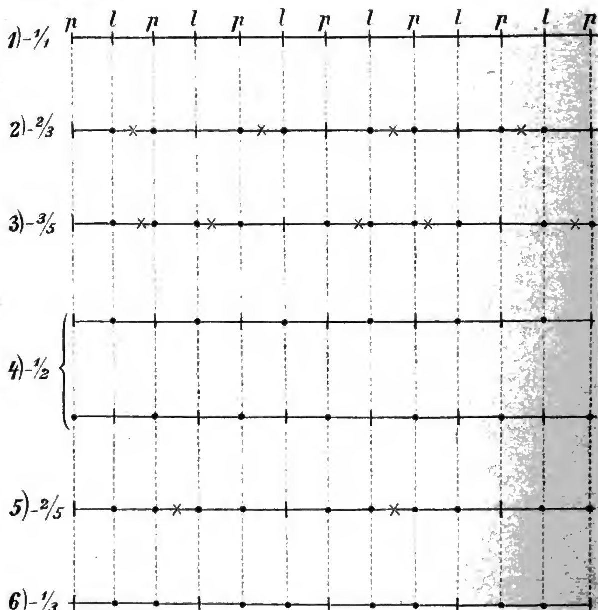
$$^6/_6,\ ^6/_9,\ ^6/_{10},\ ^6/_{12},\ ^6/_{15},\ ^6/_{18},$$

---

[1]) Przy wchodzeniu na góry, aby cel swój osięgnąć, trzeba bardzo od samego początku zważać, aby kroki nasze były „jednotchnieniowe“, a nie dopiero wtedy, gdy już siły się nam wyczerpią.

wykazujące stopniowo, ile kroków robimy na sześć uderzeń serca w rozmaitego rodzaju chodach naszych [1]).

Dokładniej możemy to sobie uzmysłowić za pomocą następujących figur jednolinijnych, z których każda wyobraża nam dwanaście kroków:



Pod literami *p* oznaczone są miejsca postawienia prawej nogi, a pod *l* — lewej. Kreski poprzeczne na liniach oznaczają miejsca postawienia kroku współcześnie ze skurczem komór sercowych.

[1]) Na starość chód nasz staje się powolniejszy, bo i serce wtedy uderza już tylko około 60 razy na minutę; częstokroć też trzeba wtedy już nie jednego, ale dwuch, a nawet więcej skurczów serca, aby zebrać dostateczną energję, dla postawienia każdego kroku.

Kropki na liniach — miejsca postawienia kroków bez współudziału serca. Krzyżyki oznaczają skurcze komór sercowych nie równoczesne z postawieniem kroków. Otóż:

O chodzie wyrażonym na pierwszej linii mówiliśmy już. Jest to chód wolny, poważny, zrównoważony najzupełniej z sercem. Jeden krok — jedno uderzenie serca. Piękny, gdy kroki są elastyczne. Jest to więc chód senatorski, a może lepiej powiedzieć prezesowski, ale także zwykły chód flegmatyków, emerytów i... robotników spracowanych. Gdy wskutek ekscytacyi serce bije nam szybko bardzo, to i ten chód staje się chodem pośpiesznym i wiadomy to fakt, że wtedy prawie zmusić się nam nie podobna do stawiania kroków powolnych. Wojsko maszeruje w ten sposób.

Mówiliśmy też o chodzie, który nam wyrażają dwie linje pod № 4. Dwa kroki na jedno uderzenie serca. Jest to więc chód nie zrównoważony umiarowo z akcyą serca. Udoskonalony trafia się czasem. Zwykle zaś nie jest piękny: chód z podskokami, chód „na jednej nodze", z nierównomiernym kołysaniem się rąk. Tylko u jednostek doskonale fizycznie rozwiniętych ruchy tego rodzaju mogą być niebrzydkie. Jest to chód „mieszczański", „nerwowy". Takim krokiem chodzą zwykle literaci i reporterzy, biuraliści, do biura się spieszący, spekulanci z głową mocno interesami zajętą. Jest to, oile się zdaje, jedyny rodzaj chodu naszego nie zrównoważonego przez serce, chód bowiem, w którymby cztery kroki wypadały na jedno uderzenie serca, jeśli się trafia, to chyba tylko niekiedy w nader żywych ruchach dziecięcych, zdeterminować go jednak nie łatwo [1]).

Dość pospolity jest zato, oile się zdaje, chód dziecięcy (rzadko trafiający się u dorosłych) przedstawiony na linii pod № 6. Trzy kroki na jedno uderzenie serca. Tu, podobnie więc, jak w chodzie pod № 1, każdy skurcz komór sercowych wypada współcześnie z postawieniem kroku, kojarząc się naprzemian: to z prawą, to z lewą

---

[1]) Szybkobiegacze biegną też zazwyczaj krokiem podskakującym: dwa susy na jedno uderzenie serca. Gdy chcemy np. przez rów przeskoczyć, to instynktowo rozpędzamy się naprzód w ten sposób, aby ostatnie postawienie nogi do skoku było mocnym postawieniem, t. j., spółczesnym ze skurczem komór sercowych. Gdy się to nie uda, zwykle cofamy się nazad i rozpędzamy się nanowo.

nogą. Każdy zaś taki krok ożywia tu swoją energiją dwa kroki następne, słabsze same przez się.

Chody, przedstawione na linjach pod №№ 2-gim, 3-cim i 5-tym, tym się różnią fizjologicznie od trzech poprzednich, że podczas ruchu naszego nie wszystkie skurcze serca wypadają równocześnie z postawieniem kroku: niektóre z nich padają pośrodku między dwoma krokami słabemi.

Tu należy przedewszystkiem chód wyrażony na linii pod № 2-gim. Nazwijmy go chodem dystyngowanym, gdyż zdaje się zasługiwać na to. Takim krokiem posuwać się może tylko człowiek rasowy: „rosły, zwięzły i kibitny". W taki też sposób zapewne przyspieszał swój krok Ateńczyk, na epitet *kalokagatos* zasługujący. Jest to chód zrównoważony bardzo harmonijnie, raźny, średnio-pospieszny. Na trzy kroki wypada tu dwa uderzenia serca. Skurcze więc komór sercowych wypadają tu naprzemian: raz spółcześnie z postawieniem stopy, raz pośrodku między dwoma krokami słabszemi.

Tego rodzaju chód (№ 2) łatwo na sobie sprawdzić: bo jeśli „tchnienia" nasze t. j. stopy rytmiczne prądu wydechowego powietrza (p. rozdz. VI) w chodzie wyrażonym pod № 1 są równomierne i równoczesne z postawieniem każdego kroku, jeśli w chodzie, któryśmy nazwali „mieszczańskim", są również równomierne, ale wypadają co drugi krok; to „tchnienia" podczas chodu, o którym teraz mówimy, nie są równomierne: doskonale rozróżniać możemy „tchnienia" nasze mocniejsze co trzeci krok od tchnień słabszych, z których każde rozdziela się pomiędzy dwa kroki słabsze.

Nazwaliśmy i drugie „tchnienie" słabszym, bo też zdaje się być bardzo prawdopodobnem, że w chodach, należących do tej drugiej kategoryi skurcze serca naszego nie są równomierne: są naprzemian: mocniejsze i mniej mocne: mocniejsze te, które są spółczesne ze stąpnięciem, mniej mocne — które wypadają pomiędzy dwoma krokami, żywiącemi się energiją kroku poprzedniego.

Chód, wyrażony na linii pod № 3-cim, jest pod względem fizjologicznym i estetycznym bardzo do poprzedniego zbliżony. Jest to chód, oile się zdaje, rzadko się trafiający: jest nieco pośpieszniejszy od chodu „dystyngowanego" i cokolwiek też powolniejszy od chodu „mieszczańskiego" (№ 4). Tu na pięć kroków wypada trzy uderzenia serca. Pomiędzy też każdemi dwoma „tchnieniami" mocniejszemi, podczas kroku takiego, można wyczuwać dwa tchnienia słabsze,

przytłumione jednak małemi wstrząśnieniami wydechu, zwyczajnemi przy każdym stąpnieniu naszym.

Chód pod № 5-tym u dorosłych zapewne nie trafia się; dość zwyczajny za to jest, oile się zdaje, u dzieci rozigranych. Możemy go też nazwać chodem igraszkowym. Przez takie bieganie dziecko nadmiar żywotności usuwa z organizmu, członki zarazem rozwijając. Na pięć kroków wypadają tu dwa uderzenia serca. Skupiona też energja każdego piątego kroku, skojarzonego ze skurczem serca, zazwyczaj raźnym podskokiem i okrzykiem się wyraża.

Jeśli podczas ruchów takich, jakie mamy wyrażone pod numerami 2-gim, 3-cim i 5-tym, zatrzymamy się nagle i przyłożymy palec do pulsu, to przekonamy się prawie zawsze, że jakiś czas jeszcze serce nam nie bije jednostajnie: uderzenia są naprzemian to mocniejsze to słabsze [1]).

Zrobiliśmy już powyżej przypuszczenie, że nie wiele się znajdzie jednostek, u którychby chód wyrażony pod № 2-gim („dystyngowany") był chodem zwyczajnym; jeśli się jednak trafiają, to są to zapewne przeważnie baletnicy, wyborowi tancerze, bo zważmy, że chód taki to właśnie takt taneczny, np. mazurowy. W mazurze o tempie wolnym trzy kroki odpowiadają dwum uderzeniom serca, przy tempie zaś szybkim, skocznym, uderzenie serca wypada co trzeci krok (№ 6), wskutek czego przy każdym podskoku, naprzemian, jak wiadomo, to jedną, to drugą nogą czynionym, korzystamy z energji sercowej. Dla tego też taniec ten tak wiele życia może w sobie wyrazić. Ale i mniej skoczne ruchy odbywają się także przy współdziałaniu serca naszego. W polonezie, w polce, w walcu.... mamy albo takiż sam, albo inny, ale niemniej prosty stosunek ruchów, do

---

[1]) Jeśli to nie złudzenie nasze, to w zmianach linii sfygmograficznych powinnoby się to wykazać; wogóle jednak chody, wyrażone pod nr. 3-cim i 5-tym, zdeterminowałem tu raczej teoretycznie spekulacyjnie, niż empirycznie, przedmiotowo. Tu bowiem niezbędne jest badanie pulsu zwykłym sposobem: podczas ruchu dokonać tego prawie niepodobna; gdy zaś będąc w ruchu takim, bądź co bądź dość forsownym, zatrzymamy się, wtedy serce prawie natychmiast przyśpiesza swoją akcyę. Podczas wysiłków i wogóle pracy naszej serce bardzo długo stara się bić w takt tejże pracy, i chyba tylko nadmierne nagromadzenie we krwi produktów rozkładu ciał białkowych (ptomainy) wywołuje nagłe przyspieszenie tętna; które jednak z tegoż samego powodu zazwyczaj objawia się z chwilą przerwania pracy naszej.

akcyi serca naszego. W walcu, tańczonym szybko, po wiedeńsku, oile się zdaje, trzy kroki na jedno uderzenie serca: z tych jeden wolniejszy, energiczniejszy („dwumorowy"), dwa zaś szybkie, lekkie, żywiące się energiją kroku poprzedniego; wskutek tego praca główna i tutaj wciąż z jednej nogi przechodzi na drugą, kojarząc się ze skurczami komór sercowych i wciąż zasilając się tym sposobem energiją, z tego źródła pochodzącą [1]).

Spostrzeżenia tego rodzaju każdy z nas może łatwo sam na sobie robić, jeśli tylko przyuczy się wyczuwać „tchnienia" swoje, t. j. puls w prądzie powietrza wydechowego, o czem wypadnie nam jeszcze pomówić w jednym z rozdziałów następnych. Zwykłe bowiem badanie pulsu w tych razach, jak to już wzmiankowaliśmy, nie jest dogodne. Trzebaby chyba nowy jakiś przyrząd w tym celu obmyślić.

---

[1]) Metrykę tańca owiele lepiej wyjaśnimy sobie później za pomocą metryki różnych ruchów roboczych, w których znajdziemy istotne równoważniki ars i tezisów, gdy przeciwnie kroki chodów naszych są równoczasowe zazwyczaj.

V.

Serce a forma zjawisk psychicznych.

Spostrzeżenia tego rodzaju nad rozmaitą rytmiką ruchów naszych — powtarzam — robić nietrudno, niemniej jednak należy tu być bardzo ostrożnym w wyprowadzaniu stanowczych, teoretycznych szczegółowych wniosków zarówno twierdzących jak i przeczących. Fakta bowiem tego rodzaju bardzo się modyfikują i komplikują w zależności od natury jednostek obserwowanych, lub obserwujących się i od chwilowego takiego, lub innego nastroju ich nerwów. To też, aczkolwiek dużo zajmowałem się tym przedmiotem, nie ręczę, czy wszystkie szczegółowe uogólnienia, podane w rozdziale poprzednim, ostoją się wobec badań ściśle naukowych: w niejednym szczególe, być może, okaże się błąd. Naczelną jednak zasadą wzajemnego szczegółowego przystosowywania się akcyi serca i kroków naszych śmiało możemy uważać jako fakt, jako pewnik. Analizę zaś tego faktu podałem, jako próbę, w tej myśli, że ułatwi ona bardzo zrozumienie dalszych wywodów moich, a mianowicie zrozumienie metryki poetyckiej.

Dla umiejętnej jednak analizy rytmu w poezyi niedość zająć stanowisko fizjologiczne (antropofoniczne), niemniej ważne tu jest stanowisko psychofonetyczne; w istotnej bowiem inspiracyi poetyckiej współrzędnie i antropofonika i psychofonetyka rytmicznie się wykształcają. A więc, zanim przejdziemy do roztrząsań rytmiki w poezyi, zbadajmy jeszcze, oile to się da, rytm wogóle przejawów ducha naszego we wzajemnej zależności od anatomii i fizjologii naszego ustroju.

Spostrzeżenia i wywody nasze, rozumie się, mogą tu mieć już naturę prawie wyłącznie podmiotową i więcej jeszcze niż poprzednie mogą wątpliwości nastręczać; niemniej jednak robimy próbę, gdyż samo rozbudzenie myśli w tym kierunku przyczynić się może bardzo do wszechstronniejszego zrozumienia tej tezy głównej którą uzasadnić usiłujemy, i w której oświetleniu nawzajem wywody nasze tymczasowe nabiorą większego prawdopodobieństwa.

Otóż, piszący te słowa, na podstawie bardzo wielu postrzeżeń i doświadczeń na sobie czynionych i poczęści na innych, doszedł też do przekonania, że nie tylko my instynktowo w czynnościach swoich stosujemy się do akcyi serca naszego; ale nawzajem serce stara się jakgdyby świadomie stosować się do naszych czynności pod wpływem woli wykonywanych. I nie tylko przystosowuje się ogólnikowo, przyspieszając, lub zwalniając bicie, lub też, natężając skurcze komór swoich i przedsionków, w miarę przyśpieszania i zwalniania, lub też natężania i zelżenia pracy naszej; ale się stara pracę swoją najzupełniej zharmonizować z pracą naszą: bić w takt, dostroić się, wtórować nam w pracy, aby tym sposobem dopomagać nam i wedle możności oszczędzić ogólnej sumy wysiłków organizmu.

Zróbmy więc jeszcze parę spostrzeżeń, będących w związku z kwestyą, tu poruszoną. Zauważmy np. ledwo dostrzegalne drganie nogi u człowieka, który, siedząc z założoną nogą jedna na drugą, przysłuchuje się muzyce, zwłaszcza muzyce z wyraźnym rytmem. Rytm tego drgania pulsowego prawie zawsze zastosowany będzie do rytmu muzyki. Albo oto inne postrzeżenie, jakie każdy może na sobie zrobić, jeśli nie zrobił dotychczas. Oto idziemy z głową mocno zajętą, czy to jaką myślą, czy jakim kłopotem. Opodal gdzieś gra muzyka, z czego całkiem sprawy sobie nie zdajemy, a jednak krok nasz prawie zawsze zastosuje się do rytmu tej muzyki, choćbyśmy nawet nie umieli tańczyć i zgoła nie byli muzykalni.

Podobnego rodzaju spostrzeżeń i doświadczeń wiele możemy robić. Wsłuchujmy się np. w dźwięk dzwonka (sygnaturki np.). Najpierw łatwo zauważymy, że dzwonek dzwoni rytmicznie (daktylicznie). I nic dziwnego: dzwonnik bowiem wstrząsa dzwonkiem według naturalnego rytmu swego serca. Każde mocniejsze szarpnięcie jest u niego spółrzędne ze skurczem komór sercowych, poczem następują zazwyczaj dwa prędsze, słabsze pociągnięcia. Wsłuchując się zaś jakiś czas w dzwonienie, ujmijmy się następnie za swój

własny puls. Przekonamy się prawie zawsze, że serce nasze najzupełniej się zastosowało do tegoż samego rytmu.

Łatwo więc zrozumieć teraz będzie wpływ rytmu na człowieka. „Nie tylko podług niego — mówi K. Lemcke — układa on tony, które posłyszy — nawet sam porusza się w rytmie. Nie wymagamy nawet aby rytm się połączył z prawdziwemi dźwiękami, których czystość i pełnia mogłyby się podobać. Bęben działa jedynie brzmieniem i rytmem; nie ma właściwych tonów, a tworzy cuda! Ponurej potędze jego niepodobna się oprzeć. Niepokoi nas, wprawia w dygot; brzmienie jego przenika nas, porywa; idziemy zachowując takt niewolniczo“. Sądzę, że uogólnienia tego rodzaju nie będą już teraz dla nas ani poetyzowaniem, ani komunałami, ani też prostym skonstatowaniem faktu; ale będą miały pod sobą uzasadnioną treść pozytywną. Bo serce nietylko samo działa rytmicznie, ale też pod wpływem ośrodka mózgowego niezmiernie czułe jest na rytm zgodny ze swoją naturą. Pod wpływem bowiem takich brzmień rytmicznych komory sercowe dostrajają się do nich i kurczą się mocniej i tym sposobem staje się raźniejszym nasz krok i myśl staje się weselsza. Żywsze bowiem krążenie i większe ciśnienie krwi w mózgu oswobodziło ją z ociężałości melancholijnej [1]).

Ze przyczyna tego rodzaju zjawisk, fizjologicznie rzecz uważając, ściąga się ostatecznie do centrów nerwowych (przy podniecającym podobno i regulującym współdziałaniu wydzielin nadnerczy, jak to wykazały niedawne doświadczenia d-rów Szymonowicza i Cybulskiego), i że serce jest tu tylko pośrednikiem, to rzecz wiadoma; dla nas tu jednak najzupełniej wystarcza uwzględnienie akcyi serca i zwrotne poczęści oddziaływanie tejże akcyi na nasz system mózgowo-rdzeniowy.

---

[1]) Przekonany jestem, że ohydny, zgnębiający człowieka łoskot wielu fabryk stałby się owiele znośniejszy, a nawet być może, stałby się podnietą, ułatwiającą pracę robotnikom, gdyby mu dać tempo serca naszego, a więc przedewszystkiem wynoszące mniej więcej $^4/_5$ sekundy, szybsze: $^3/_5$ i $^2/_{15}$ sekundy, wolniejsze $1^1/_5$, $1^3/_5$ sekundy. Byłoby to poniekąd zhumanizowaniem tych instytucyi, brzmiałoby w nich bowiem tętno ludzkie; a wtedy, być może, nawet Ruskinowi nie wydawałyby się one tak wstrętnemi. A gdyby to można też zhumanizować szatański turkot i łomotanie kopyt koni, torturowanych na bruku warszawskim!

Nie tylko więc serce — jak widzimy — dostraja się biernie i czynnie do ruchów naszych, ale też do usposobienia, nastroju naszego. Tem właśnie objaśnić sobie możemy uspokajający i podniecający wpływ muzyki.

To współdziałanie więc serca nie ogranicza się jedynie tak zwanemi czynnościami fizycznemi organizmu, przypada też ono najzupełniej i do działań psychicznych i nie tylko rozświadomionych i czynnych (apercepcyi), ale i biernych, automatycznych, aby zmysły nasze czynić wrażliwszemi, ożywić myśl i wyobraźnię.

Połóżmy palec na pulsie i liczmy uderzenia: raz, dwa, trzy.... np. do dwudziestu; a potem liczmy te uderzenia nawspak: 20, 19, 18 i t. d.... odrazu teraz odczujemy puls znacznie mocniejszy, niż przedtem. Przed tem bowiem liczyliśmy go automatycznie, bez żadnej pracy umysłowej; teraz zaś umysł nasz współcześnie z każdym uderzeniem serca, nie przywykły do liczenia w takim porządku, pewwną pracę wykonywać musi, więc serce wzmaga swoją akcyę, aby mu w tej pracy dopomagać.

Wspominaliśmy już o złudzeniach rytmu, wywołanych cykaniem zegarka kieszonkowego. Otóż zauważmy teraz, że zegarek taki, cykający, jak wiadomo, pięć razy na sekundę, łudząco wydzwania nam najczęściej dytrocheje (⏊ ⏑ ⏊ ⏑), zwłaszcza bez udziału woli naszej. Jeśli zaś wsłuchujemy się jakiś czas z natężoną uwagą w ten, podmiotowo-determinujący się, rytm daktylowo-dytrocheiczny, a następnie ujmiemy się za puls, łatwo się przekonamy, jedni prędzej, drudzy później, że rytm pulsu naszego będzie równorzędny i zjednoczony z tym rzekomym rytmem zegarka. Sercu bowiem naszemu bardzo łatwo zastosować się do tego rytmu, a raczej wytworzyć ten rytm w dźwięczeniu zegarka; gdyż $^4/_5$ sekundy jest to długość czasu prawie u każdego zbliżona bardzo do czasu perjodu sercowego [1]). Podniety zaś skurczów komór sercowych, działając na ucho i na pod-

---

[1]) $^4/_5$ sekundy oto — powiedziałbym — niemal naturalna jednostka czasu. Perjod bowiem sercowy przeciętnego dorosłego człowieka albo równa się $^4/_5$ sekundy, albo zastosowuje się bardzo łatwo do tej jednostki czasu. Według tego minuta powinnaby się dzielić nie na 60, ale na 75 sekund naturalnych („tchnień"). Sekunda zaś taka dzieli się w naturalny sposób na 6 „chwil" — sześć części perjodu sercowego, jak to zobaczymy w dalszym ciągu tych wywodów naszych. Przekonamy się też, że ta jednostka nasza zgadza się z jednostką przyjętą przez Wundta.

miot, akcentują nam tonicznie i iloczasowo główne arsy stóp dytrocheicznych (iloczas psychiczny).

Gdy jesteśmy małego wzrostu albo gdy serce nasze ma tętno przyśpieszone, wtedy tenże zegarek złudnie akcentuje nam zazwyczaj nie dytrocheje, ale daktyle podrygujące (jakby trybrachusy z akcentem na pierwszej morze), których cały iloczas wynosi już tylko $^3/_5$ sekundy. Te zaś cyknięcia, które sobie właściwie my sami podmiotowo akcentujemy, i w pierwszym i w drugim razie są jednoczesne ze skurczem komór sercowych. To fakt. Fakt dowodzący, że czucia nasze w tych chwilach mocniej są i nawet nieco dłużej przez nas odczuwane [1]).

Jeżeli np. czterech robotników razem cepami młócą snop żyta, albo pszenicy... to uderzenia cepów następują po sobie równie szybko, jak cykanie zegarka. Serce w piersiach robotników bije z równym tempem, ale fazy ich perjodów sercowych nie są spółrzędne. Skurcz komór jest u każdego spółrzędny z uderzeniem cepa. Wsłuchując się zaś w rytm takiej młócki, słyszymy też podmiotowo dytrocheje, lub dyjamby, podnoszące się, lub spadające, według usposobienia naszego. Jeżeli zaś, idąc wolnym krokiem (№ 1), będziemy słyszeli tętno takiej roboty, to zauważymy też łatwo, że każdy nasz krok będzie wypadał na takie cztery uderzenia cepem. Jeśli młócków będzie nie czterech, ale trzech, lub pięciu, to inny będzie charakter rytmu roboczego, ale tempo roboty poszczególnej i tempo rytmu wspólnej roboty podmiotowo odczuwane będzie toż samo.

---

[1]) To właśnie doświadczenie z cykającym zegarkiem i podmiotem naszym powinno być dla nas ostrzeżeniem, jak łatwo możemy uledz złudzeniu, badając zjawiska rytmu i wogóle zjawiska fonetyczne. Wyobraźmy sobie np. że w podobny sposób dźwięczy nie zegarek, ale jakaś istota żywa, a my, kierując się uchem, zechcemy zbadać rytm tego dźwięku. Ktoś niskiego wzrostu skonstatowałby rytm daktyliczny, ktoś wysoki, z powolniejszym tętnem serca, słyszałby rytm dytrocheiczny. Nie dość na tem: bo między wyższemi znalazłby się ktoś taki, któryby odczuł rytm dyjambowy (◡ ⏊́ ◡ ⏊, albo ◡ ⏊ ◡ ⏊́), a między niższemi taki, co odczułby rytm anapestyczny (◡ ◡ ⏊́). Byłby więc materjał do sprzeczki bez końca, a nikt nie miałby słuszności! Jakże to wiele sprzeczek naszych podobnego rodzaju, jakiejże to trzeba ostrożności, jak doskonałej metody badawczej, aby błędów podobnych uniknąć.

Wszelkie też błyski myśli naszej: rozświadomienia, przypomnienia, zdeterminowania, zdecydowania.... wydają się być w mniejszej lub większej zależności formalnej od rytmicznej akcyi serca i oddechu naszego i mają wskutek tego formę poczęści przynajmniej rytmiczną w ścisłym znaczeniu tego wyrazu: natężając się rytmicznie przy *maximum* wetchnienia i rytmicznie w tem natężeniu wzmagając się w takt z pulsem przez cały czas wydechowy.

Zmróżmy oczy, zapomnijmy o troskach i usiłujmy w wyobraźni żywo sobie uplastycznić, jaki obraz ze wspomnień naszych, jaką miejscowość np., której obraz upoetyzowany, żywo w pamięci przechowujemy.

Oto, w chwili rozpoczęcia jednego z wydechów, ujrzeliśmy już dom.... ganek, okna.... ale obraz trwał krótko i zniknął: żywość barw, dokładność szczegółów raz wraz zdawała się wzmagać, wtem wszystko się rozchwiało, znikło. Znikło wraz końcem wydechu. Westchnęliśmy i oto znowu co innego: pokoje, stół, krzesła, obrazy na ścianach.... chwilka i znika wszystko. I znowu co innego: ogród: szpalery lip, topole ogromne, grusze, jabłonie pełne rumianych jabłek.... i znikło. Znowu łąki: stogi stoją na łąkach, pośrodku rzeka wirowata, sitowiem po brzegach zarosła; szklarki i łątki ponad wodą się unoszą na drżących, szafirowych skrzydełkach.... I znowu pola: bujne, całe w słońcu, kłosami falujące.... Znowu las: sosna stoi na brzegu sama jedna, ogromna, rosochata, z gniazdami czaplinemi na szczytach.... znikła.

Ująć w świadomości wszystkiego tego razem nie sposób, nie sób też utrwalić ani jednego szczegółu. Mamy tylko obrazy raz wraz inne i jakby rozjaśnienia się ich, błyskawicznie wzmagające się i niknące nagle. Te obrazy, te błyski zjawiają się jakby rytmicznie: ten rytm to nasz oddech, to bicie serca naszego, które rozwidnia raz wraz wyobraźnię, współdziałając z podnietami duszy naszej.

Możemy to nawet sprawdzić, jeśli tylko w takim rozmarzeniu zdołamy odpowiednią chwilę skojarzyć z rozświadomieniem dostatecznym. Można to osiągnąć, ale nie wtedy, kiedy chcemy koniecznie — wtedy właśnie najtrudniej [1]). Osięgniemy, gdy już zapomnie-

---

[1]) „*Maximum* wdechu odpowiada *maximum* ciśnienia krwi w mózgu, co właśnie ma być pomyślnem dla pracy psychofizycznej mózgu“ (Mahrburg). Żaden jednak określony związek zjawisk psychicznych z rytmem

liśmy o usiłowaniu naszym, a raczej w chwili, gdy ono będzie nieuświadomione dostatecznie, gdy zwracaliśmy uwagę, jakby od niechcenia. Można np. tym sposobem spostrzedz: już to jednoczesność (nie jednocześnie!) maximum wetchnienia z nagłym zjawieniem się obrazu, już (co jest trudniejsze) jednoczesność mocnej części perjodu sercowego z rozmnożeniem i rozświetleniem się szczegółów w tym obrazie [1]).

Być więc może, iż udało się nam skonstatować odpowiednik fizjologiczny tego zjawiska artystycznego, co niektórzy intuicyjnie determinują jako r y t m f a n t a z y i.

Taką rytmikę wspomnień, w wyobraźni rozświecających się, mamy np. doskonale wyrażoną w jednej z poezyi Mickiewicza: „Gdy tu mój trup...“

. . . .
Tam widzę, jako z ganku biała stąpa,
Jak ku nam w las śród łąk zielonych leci,

---

oddechu i pulsu dotąd, oile wiem, naukowo nie dał się stwierdzić; ale, bo też istotnie przedmiotowe badanie tego rodzaju zjawisk jest prawie niepodobne. Tymczasowo więc możemy tylko robić przypuszczenia na podstawie samoobserwacyi i to w chwilach obojętności naszej. Wszelkie bowiem żywe zainteresowanie się przedmiotem ma swój własny wpływ na serce: wyprowadza je z tej równowagi fizjologicznej, jaka w tym razie jest niezbędna dla możliwego skonstatowania faktu. Przypominają się tu właśnie słowa Renana: „Prawda jest wielką kokietką. Nie chce ona być poszukiwaną ze zbytnią zawziętością. Obojętność lepiej względem niej popłaca. Gdy myślisz, żeś ją pochwycił, wymyka ci się. Objawia się w chwilach, gdy sądzisz, żeś się już z nią pożegnał“.

[1]) Introspekcyjne doświadczenia tego rodzaju udawały mi się wielokrotnie, gdym przedstawiał sobie w wyobraźni motyla o wielkich skrzydłach różnobarwnych. Żywość tych barw zazwyczaj wzmacnia się i blednie spółrzędnie z tętnem serca. Jeśli zaś uda się obraz utrzymać przez parę oddechów, to można zauważyć, że barwy i kontury wyraźniejsze będą podczas wydychania, niż podczas wdychania.

Gdy cierpimy na bezsenność, to właśnie takim sposobem, przy pomocy woli, niekiedy sen możemy sprowadzić. Trzeba tylko oddychać głęboko, prędko wdychając, a powoli wydychając, i skupiać uwagę na obrazy, samodzielnie zjawiające się z rozpoczęciem każdego wydechu. Wraz z prądem i szmerem wydechowym i z rytmem serca, rozbudzającym wyobraźnię, barwne szczegóły obrazów rozsypują się przed nami, jak z rogu obfitości i sen mogą sprowadzić prędki.

I pośród zbóż, jak w toni wód się kąpa,
I ku nam z gór, jako jutrzenka świeci....

Tożsamo w poezyi, tożsamo w prozie, a zwłaszcza w krasomówstwie; wogóle w dziełach pisanych ze szczerością i z zapałem, gdy pisarz, lub mówca wprost duszę swoją przelewa w dusze słuchaczów. Taką też metrykę okresowo-wydechową, taki rytm retoryczny jakże często możemy intuicyjnie odczuwać np. w prelekcyach tegoż Mickiewicza, zwłaszcza, gdy wiemy od naocznych świadków, w jaki sposób to słowo było wypowiadane. Czytając np. ustęp:

„Kiedy Grecja stała się zbiorowiskiem szkół, traciła czas na wynajdywanie kształtów rządu i teoryi społecznych, wtedy przyszli Rzymianie zrobić porządek w miastach zagłuszonych gawędami. Kiedy później taż Grecja już chrześcijańska, ale na nieszczęście chrześcijańska tylko z imienia, wróciła znowu do swoich gwarliwych filozofowań, przemięszanych tylko trochę teologją — wtedy Opatrzność zesłała Islamizm; bo i jakże było inaczej zwalić to bagno umysłowe, zkąd wydobywał się ciągle zaraźliwy tuman, któryby był cały świat zapowietrzył... Nie żałujmy tych wodociągów, tych miast Grecyi olbrzymich, zagrzebanych w gruzach; duch ludzki poczynał w nich kamienieć, jak kamienieje teraz w niektórych miastach europejskich, wystawionych na okropną przyszłość". i t. d.

Zdaje się, że czujemy, jak te zdania i te okresy jednowydechowe z ust wybuchają. Zdaje się, moglibyśmy nawet podznaczyć tezy, i arsy tej szerokiej metryki wydechowej, w której jedna stopa stanowi często cały okres. Każda zaś taka arsa retoryczna pozostaje w związku z arsą oddechu naszego, gdy *maximum* wetchnienia kojarzy się ze skurczem komór sercowych, a więc z chwilą *maximum* ciśnienia krwi w mózgu.

Przekonamy się zaś w następnym rozdziale, że od fizjologii oddechu naszego zależy nietylko metryka okresowa myśli naszych z artystycznym podznaczeniem w każdej takiej stopie głównego argumentu (arsa retoryczna); ale, że wraz z tymże wydechem z ust naszych wychodzi czynnik, wyznaczający wszelkie rodzaje stóp we właściwej rytmice poetyckiej.

Zjawiska bowiem ducha naszego, jeśli nie wszystkie i nie całkowicie, to przynajmniej w wielu swoich kategorjach i w wielu szczegółach determinują się przez zjawiska fizjologiczne naszego organizmu.

VI.

Puls w poezyi.

To, co wyżej powiedziano o akcyi serca naszego, wprawdzie mogłoby wystarczyć do objaśnienia rytmiki tańca, a zatem i muzyki, a zatem i poezyi, bo taniec, poezja i muzyka są „pierwotnemi częściami składowemi jednej i tej samej rzeczy“; a jednak jeszcze, być może, niedostatecznie wyjaśniłoby nam fizjologiczną osnowę rytmiki heksametru i wogóle rytmiki poetyckiej nie w szerokim, ale w specjalnym znaczeniu tego wyrazu. Aby więc wyjaśnić ją tak, żeby nie pozostało żadnej wątpliwości, a przynajmniej, aby uczynić wszystko, co trzeba dla wyjaśnienia; zastanówmy się jeszcze nad jednym zjawiskiem fizjologii bicia serca i zarazem oddechu naszego, zjawiskiem bardzo tu dla nas ważnym, o którym jednak, co prawda, nic się nie mówi w znanych mi podręcznikach fizjologii: mianowicie, nad pulsem tętnicy płucnej i pozostającym z nim w ścisłej zależności pulsem prądu powietrza wydechowego.

Że główna tętnica płucna i jej rozgałęzienia w obu płucach muszą mieć swoje rytmiczne tętno, podobnie, jak rozgałęzienia aorty, że skurcz prawej komory serca musi wywierać nacisk raz-wraz przyśpieszający krążenie krwi czarnej w rozgałęzieniach tętnic płucnych i rytmicznie rozszerzać ściany tychże rozgałęzień: to chyba choćby *apriori*, nie znając się na osłuchiwaniu płuc i serca, nikt temu nie zaprzeczy. I rzeczywiście, istnienie tętna w tętnicach płucnych nietylko zgadza się z naszym przewidywaniem, ale też każdy z nas może je obserwować niemniej łatwo, jak tętno w zwykłych powierzchownych tętnicach.

Jeśli, zwłaszcza po głebokim wetchnięciu, będziemy wsłuchiwali się w prąd powietrza wydychanego, zwłaszcza powoli wydychanego, a jeszcze lepiej — równo wydmuchiwanego, a więc w prąd powietrza mniej więcej w tej formie, w jakiej zazwyczaj jest niezbędnym czynnikiem uzewnętrzania się mowy naszej; zauważymy bardzo łatwo, że natężenie i szybkość tego prądu nie jest jednostajna, lecz naprzemian: to wzmacnia się, to słabnie i powtarza się to rytmicznie parę, lub kilka razy w każdym wydechu, stosownie do czasu trwania wydechu i szybkości bicia serca naszego. Gdy zaś współcześnie położymy palec np. prawej ręki na puls ręki lewej, przekonamy się, że rytmiczne te natężania i zwalniania prądu wydechowego są współrzędne i odpowiadają najzupełniej rytmicznym uderzeniom serca.

I nie może być inaczej. Wszakże obie komory sercowe kurczą się i rozszerzają jednocześnie. Przy każdym więc skurczu komór rozszerzają się spółcześnie tętnice aortowe i płucne, za każdym zaś rozszerzeniem się w płucach, zwiększając różnicę między sprężystością powietrza wewnętrznego a zewnętrznego, przyspieszają prąd wydechowy [1]).

Każdy przeto nasz wydech możemy rózdzielić na szereg „tchnień". Tchnienie takie jest więc naturalną stopą rytmu wydechowego i jest zarazem, jak to wkrótce zobaczymy, pierwowzorem wszelkich istotnych stóp w metryce poetyckiej.

Można też odróżniać wydechy: jedno-tchnieniowe, dwu, trzy, cztero, pięcio, sześcio, (a nawet więcej) tchnieniowe. Gdy wskutek szybkiego biegu zadyszymy się, wtedy zazwyczaj każdy nasz wydech odpowiada jednemu uderzeniu serca, bo i powietrza wtedy nie wiele możemy przychwytać wskutek przekrwienia pluc i utrzymać nie możemy go długo w piersiach wskutek silnego parcia krwi przy każdym skurczu serca. Doskonale możemy to obserwować też na psie zziajanym.

Rozumie się, zjawisko rytmu wydechowego występuje wyraźniej u osób z temperamentem nerwowym, niż u osób słabo pobudli-

[1]) Podobnież, jeśli powoli będziemy wdychali powietrze do płuc, nietrudno nam zauważyć, że prąd tego powietrza również nie jest jednostajny, lecz rytmicznie to szybszy, to wolniejszy; każde bowiem rozszerzenie tętnic płucnych, wywołane skurczem prawej komory sercowej, powstrzymuje prąd wchodzącego powietrza.

wych, wyraźniej też u wszystkich w stanie podniecenia, niż w stanie spokoju, u każdego jednak i zawsze da się obserwować [1]).

„Że pod wpływem wzruszenia mowa nasza — mówi H. Spencer — nabiera rytmu, nieraz możemy się o tem przekonać, słysząc najwyższe wysiłki mówcy“. Na podstawie więc tego, cośmy wyżej powiedzieli, nietrudno nam teraz wykazać przyczynę i podstawę tej rytmiki oratorskiej. Mówca, aby sił zaoszczędzić, instynktowo z mocną częścią stóp w rytmie wydechowym kojarzy dominanty myśli swoich t. j. akcenty głównych wyrazów w swoich argumentach; a to tembardziej, że współcześnie z wybuchami powietrza z ust i słowo to wytryskuje z umysłu, zdeterminowane przy współdziałaniu podniety pulsu arteryi mózgowych.

Rytmika więc ruchów naszych: chodzenia, tańca.... ma bezpośrednią podstawę fizjologiczną w tętnie aorty; rytmika zaś w poezyi, w śpiewie, w muzyce ma obok tego takąż samą fizjologiczną podsta-

---

[1]) Ale powie może ktokolwiek, że takie wyjaśnienie tego zjawiska nie jest zadawalające, bo przecież spółcześnie z rozszerzeniem tętnic płucnych kurczy się serce, pojemność więc klatki piersiowej pozostaje względnie tażsama. Słuszność takiego zarzutu byłaby tylko pozorna. Pewno, że za każdym skurczem komór sercowych rozszerzać się muszą na poprzek błony osierdzia i dalsza tkanka serce otaczająca, a więc zapewne i tkanka płucna wraz z kanałami i pęcherzykami powietrznemi; ale to przecież według prawa sprężystości narazie stosować się może tylko do niewielkiej części płuc, w miejscach bezpośrednio do osierdzia przytykających, w całej zaś przeważnej przestrzeni płuc każde rozszerzenie tętnic płucnych musi bezwarunkowo spowodowywać ściśnięcie pęcherzyków i kanałów powietrznych (oskrzeli i rurek oskrzelowych) owiele prędzej, a przynajmniej w znacznej części niezależnie od fali skurczowej, roztaczającej się współśrodkowo wkoło serca. Ściśnięcie to zaś, równoważone wciąż szybko elastycznością włókien mięsnych, pęcherzyki płucne okrążających, sprawiać musi raz-wraz przyśpieszanie prądu powietrza wydechowego i zwalnianie wdychanego. Kanały bowiem powietrzne mają tu ujście w jamie ustnej, tym więc sposobem powietrze, przy każdym naruszeniu równowagi w sprężystości tkanek płucnych, musi być wypychane, lub też wciągane.

W całym tym procesie bezwarunkowo ma swoje znaczenie i tętno aorty; w jakim zaś stosunku, to mógłby tylko wykazać bardzo skomplikowany rachunek fizyczny. Ogólnikowo rzeczy sądząc, zdaje się, że znaczenie to aorty jest tu drugorzędne; choćby jednak po bliższem zbadaniu okazało się ono dominującem, to rzeczy nie zmienia. Dla nas tu ważne jest tylko skonstatowanie sercowego rytmu w prądzie powietrza wydechowego.

wę w jednoczesnym tętnie arteryi płucnych; obie zaś mają wspólne źródło w sercu i są spółrzędne i jednoczesne z rytmem tętna sercowego,

Stękanie, łkanie, zawodzenie, wzdychanie, wogóle wyrażenia wszelkich wzruszeń naszych namiętnych i nieukojonych mają prawie zawsze takiż sam i z tegoż samego powodu łatwo uchwytny rytmiczny charakter.

Znajdujemy też już u Homera wyborne spostrzeżenie naturalnej rytmiki słowa ludzkiego. Patrz wiersz 222-gi III-ciej pieśni Iliady. Antenor, wysławiając wymowę Odyseusza, mówi, że słowa mu wylatywały z ust, jak w zimie wiatr śniegomiotny. Rzeczywiście, rytmikę powiewów takiego wiatru doskonale nieraz na twarzy odczuwamy. I nasz Przerwa-Tetmajer też mówi o „wiatru rytmicznym powiewie" w jednej ze swoich poezyi.

Wracając zaś do rytmiki oratorskiej, bądźmy przekonani, że sercowo-rytmicznie też brzmiały i słowa Skargi: np., kiedy wołał:

„G*dzie* się na *ta*ką drugą oj*czyz*nę zdobę*dzie*cie, w której*byś*cie taką *sła*wę, takie do*stat*ki, pie*nią*dze, *skar*by, i ozdob*noś*ci i roz*ko*szy mieć *mog*li? Urodzi-li się *wam* i *sy*nom waszym *ta*ka druga *mat*ka? Jako *tę* stra*ci*cie, już o *dru*giej nie *myś*leć..."

Iloczasowe odstępy w takim razie pomiędzy samogłoskami silniej i przeciąglej zaakcentowanemi (arsy) są równe między sobą i każdy wraz ze swoją arsą równy jest iloczasowo perjodowi sercowemu. Wczytując się w tekst tych strasznych przepowiedni, nie tylko więc słyszymy słowo wielkiego mówcy, ale możemy się też dosłuchać uderzeń jego serca, strwożonego klęską, ojczyznie grożącą.

Jaka zaś potężna rytmika musiała grzmieć w improwizacjach Mickiewicza, to możemy wnosić z tych urywków, jakie z nich pozostały, i z tego wrażenia okrutnego, jakie wywierały na słuchaczów.

Słowa jego w jednej z takich improwizacyi:

W piersi tylko uderzę, wnet zdrój słów wytryśnie;
A jeśli na tym prądzie iskra boża błyśnie....

to nie koniecznie przenośnia, to rzecz nawet całkiem realna: bo kto przemawia w ten sposób, jak Mickiewicz przemawiał, u tego każdy skurcz komór sercowych spółcześnie: tętnem aorty z głowy myśl,

a tętnem arteryi płucnych z ust słowo wyrzuca; słowo, determinujące się współrzędnie z biciem serca w umyśle improwizatora [1]).

„Poezja jest to słowo złożone z płomienia i światła — z płomienia serca i światła rozumu“, powiedział któryś poeta. Widzimy więc, że określenie to ma pod sobą grunt realny bardzo i w psychologii i w fizjologii; jest w niem taka logika metaforyczna, że wprost prawie literalnie może być pojmowane.

Ze stanowiska więc antropofonicznego jeśli rzecz uważamy, to rytmiczność mowy pochodzi stąd, że mówiąc, zwłaszcza, gdy myśli tłoczą się w głowie naszej, staramy się wedle możności zaoszczędzać powietrza wydechowego, aby nam w każdym oddechu wystarczało jaknajdłużej. Skurcze serca, wypychając powietrze z płuc, przyspieszają raz-wraz prąd wydechowy; energiję zaś tego przyspieszenia zużytkowujemy w ten sposób, że ożywiamy nią wyrazy, lub też morfemy wyrazów, które należy nam mocniej zaakcentować.

„Mowa składa się z dźwięków, które w następstwie zgłosek przy sobie rozstawionych w czasie rozbrzmiewają. Powtarzanie się tegoż samego brzmienia byłoby nużącem. Akcentacja, podnoszenie się i opadanie głosu, pauzy, skracanie i rozciąganie tonów, czyli zgłosek tworzą powabną rozmaitość. Kładziemy nacisk na zgłoskach i słowach najważniejszych; samogłoski złożone z natury są już długiemi, podobnież przedłuża mowę skupienie spółgłosek“. Tak mówi K. Lemcke.

„Akcent do dykcyi wnosi z jednej strony prozodja języka, z drugiej ożywione mówiącego uczucie — mówi W. Zagórski. We wzruszeniu — mówi dalej tenże — stają się spadki głosu znacznie rozmaitszemi i bardziej złożonemi. Nawiasem mówiąc, nabierają wtedy akcentowane zgłoski pewnej długości“. Otóż ten fakt, przyznany tu

---

[1]) Widzimy więc, choćby z tych słów Mickiewicza, że starożytni duszę człowieczą nietylko owiele poetyczniej od nas, ale też nie bez podstawy realnej, bo zgodnie z uczuciem człowieka niewynaturzonego, umieszczali nie w głowie, jak my, ale w piersi, w sercu. To też i w tym nawet względzie Homer w poezyi jest wzorem nieprześcignionym: i nie dowodzą zmysłu artystycznego ci, którzy homerowskie *ker*, *frenes*.... w rymach swoich tłomaczą przez *głowa*, albo przez *mózg*! Ten mózg w poezyi jest wogóle rzeczą prawie zawsze bardzo niepoetyczną. Toż samo *czaszka*! w znaczeniu *głowa*!

nawiasowo przez naszego poetę, jest faktem najważniejszym w rozprawie naszej. W tym bowiem akcencie, w tym przedłużaniu zgłosek pod wpływem wzruszenia: już nie podmiotowo, ale przedmiotowo zawsze możemy się rytmu dosłuchać; a dosłuchując się, jesteśmy właśnie u samego źródła sprawy, którą tu postanowiliśmy rozstrzygnąć [1]).

Uwzględniając więc to, co wyżej powiedziano o naturalnym rytmie mowy ludzkiej, jeśli teraz myśl naszą przeniesiemy na heksametr homerowy; to przekonamy się niezmiernie łatwo, że sześć ars heksametru odpowiada idealnie sześciu skurczom serca, spowodowującym sześć wzmocnień głosu naszego, tezy odpowiadają sześciu rozluźnieniom komór sercowych i sześciu słabszym owiele skurczom przedsionków, nie pozostających też bez wpływu na heksametr, jak to później zobaczymy. Sześć więc stóp, to sześć tchnień wywołanych sześcioma uderzeniami serca podczas jednego wydechu naszego sześcio-tchnieniowego.

Oto szemat starożytnego heksametru:

–́ ⏑⏑/— | –́ ⏑⏑/— | –́ ⏑⏑/— | –́ ⏑⏑/— | –́ ⏑⏑/(—) | –́ ⏑/—

Jeśli czytelnik, znający Homera w oryginale, zechce o tem przekonać się bezpośrednio, to niech, przyłożywszy palec do pulsu swojego, sprobuje skandować głośno, albo też, wsłuchując się w prąd wydechowy, skandować w myśli, choćby znowu tenże sam sławny wstęp do Iliady powyżej przytoczony (p. str. 10). Tu zaś dla czytelnika, nie umiejącego po grecku, przytaczam tożsamo w przekładzie, w którym usiłowałem zachować rytm wedle możności równoważny z oryginałem.

Gniew ob|wieszczaj, nie|bianko, A|chilla,| syna Pe|leja,
Gniew ob|mierzły, co| klęsk na A|chejan się| zwalił ty|siącem,
Moc zaś| dzielnych| dusz boha|terskich w| głąb do Ha|desa
Wpędził| a z ich| ciał przygo|tował s|traszną bie|siadę

---

[1]) Są osoby, w których głosie prawie zawsze rytm da się uchwycić: nazywamy taki głos piersiowym. Robi on wrażenie, jakby człowiek duszę bezpośrednio w mowę swoją wkładał. To też słowo takich ludzi wywiera na innych, zwłaszcza na nerwowych wpływ magnetyczny, zniewalający; bo tu już literalnie słowo z serca do serca przechodzi, tenże sam nastrój (rytm) rozbudzając. Zauważono właśnie, że między innemi tak zwani donżuani obdarzeni są głosem podobnego rodzaju — głosem „piersiowym“.

Ptactwu i| psom oko|licznym (do|pełnię się| boskie wy|roki),
Odkąd| stanie się| raz, że ro|zejdą się,| wrąc nienawiścią:
Syn Atre|usza, do|wódzca u| mężów i| boski A|chilles.
Któż zaś| z bogów do| tak zago|rzałej po|budził ich| kłótni?
Zewsów| syn i La|tony... i t. d.

A oto jeszcze na próbę kilka przepysznych heksametrów Mickiewicza z „Powieści Wajdeloty“, które aczkolwiek budowę mają nieco odmienną, rytm jednak ich iloczasowo jest tenżesam najzupełniej:

Zkąd Lit|wini wra|cali? Z| nocnej wra|cali wy|cieczki:
Wieźli| łupy bo|gate, w| miastach i| cerkwiach zdo|byte,
Tłumy| brańców nie|mieckich z| powiąza|nemi rę|kami,
Ze strycz|kami na| szyjach| biegną przy| koniach zwy|ciężców
Poglą|dają ku| Prusom... i t. d.

Napewno każdy zgodzi się na to, że prędkość i rytmika tych wierszy, w ten sposób czytanych, jest właśnie tą prędkością i tą rytmiką, która jest najodpowiedniejsza dla naszych narządów mownych i ucho pieści najmilej. Absolutna zaś tożsamość *tempa* rytmicznego nie może chyba tu być dziełem przypadku. Więc możemy teraz przypuszczać, że wiemy, w jaki sposób w Grecyi rapsodowie recytowali pieśni homerowe; recytowali zaś, kierując się, rozumie się, nie pulsem, ale tradycją i własnym, wykształconym przez wiele pokoleń, zmysłem artystycznym.

Właściwy tok rytmiczny heksametru możemy też łatwo uchwycić, jeśli, idąc zwykłym krokiem, jaki wyraziliśmy na linii pod № 1, skandować będziemy np. którykolwiek ustęp z Iliady, lub Odysei. Każdy nasz krok odpowiada wtedy jednej stopie (basis) heksametru, każda arsa jednoczy się z postawieniem nogi. Po skończeniu każdego wiersza jeden krok odpowiada pauzie na wetchnięcie, dostateczne na wydech sześcio-tchnieniowy. Tym sposobem każdy wiersz rozpoczynamy z krokiem stale tej samej nogi. Gdybyśmy zaś szli krokiem „jednostronnym“ (linja № 4), to wtedy każde dwa nasze kroki wypadną na jedną stopę heksametru: jeden na arsę, a drugi na tezę; arsy zaś zjednoczą się z nogą, stawiającą kroki mocniejsze, zasilane energiją skurczów komór sercowych.

Takie to najdoskonalsze, klasyczne zjednoczenie, zharmonizowanie się rytmicznej akcyi serca z rytmem mowy naszej mamy w he-

ksametrze Homera. Zjednoczenie to zaś dla tego jest tak doskonałe, że wytworzyło się ono w całym szeregu pokoleń aoidów z pierwotnej, być może, zwykłej gawędy na drodze stopniowego doskonalenia się wiersza, stopniowego przystosowania się do fizjologii głosu i oddechu naszego.

I podobnie więc jak księżyc (według bardzo prawdopodobnej hypotezy), stopniowo normowany przyciąganiem ziemi, czas swego obiegu po orbicie w końcu zjednoczył najściślej z czasem obrotu swego około osi; jak skrzydła ciężkiego jurajskiego *archeopteryxa* (pół gadziny, pół ptaka) w miljonowym pokoleniu przekształciły się na niezrównane skrzydła fregaty, któremi ptak ten „dając się tylko unosić falom powietrza, śpiąc na wiatrach, z Afryki rano wyleciawszy: w Ameryce spożywa swój posiłek wieczorny“; — tak podobnież, instynktem ludzkim kierowany, rytm heksametru zharmonizował się w końcu w ustach aoidów i rapsodów w najdrobniejszych szczegółach z oddechem i rytmem serca naszego, aby, zjednoczywszy się, współdziałanie pozyskać kosztem możliwie najmniejszego wysiłku śpiewaków.

Każda więc stopa heksametru to jedno tchnienie, jedno uderzenie serca aoida, a każdemu takiemu uderzeniu wtórowało tysiące serc słuchaczów. To też wsłuchując się w rytm Iliady i Odysei poprawnie skandowanej, słyszymy nietylko bicia serca aoidów i rapsodów, ale też uderzenia serc czterdziestu pokoleń narodu greckiego. Możemy wsłuchiwać się tu w bicie serca ludzi, żyjących przed trzema tysiącami lat.

VII.

Przyrodnicza analiza greckiego heksametru.

Wykazaliśmy więc, a przynajmniej usiłowaliśmy wykazać, że rytm, jako zjawisko fizjologiczne (antropofoniczne), będące w bezpośredniej zależności od rytmu serca naszego, i podmiotowe zarazem, będące wyrazem rytmicznie współrzędnej akcyi psychicznej, uprzedmiotawiać się musi w mowie naszej fonetycznie i wogóle gramatycznie. Tętno bowiem serca, w pewnych warunkach wyrażając się rytmem słowa, pobudza też nas współcześnie do możliwego gramatycznego uprzedmiotowienia tegoż rytmu, aby tym sposobem sił nam zaoszczędzić i dla ucha wytworzyć miłodźwięk. Ztąd też ewolucyjnie wytwarza się gramatyczna prozodja języka, udoskonalana wciąż zwłaszcza w mowie poetyckiej i normowana zresztą ogólnym temperamentem narodowym i wzajemną suggestją jednostek.

A więc czas już odpowiedzieć sobie na pytanie, co to jest rytm poetycki.

Quid est rhythmus?
Aliquid consimile metro.

Tak mówi pisarz starożytny, cytowany przez prof. Kawczyńskiego. W krótkim tym określeniu widzimy doskonałe zaobserwowanie samego zjawiska i zeznanie zarazem niemożebności objaśnienia, zkąd się ono bierze. Jest to więc niewiele powiedziane, ale krytykę wytrzymuje najzupełniej. Przedewszystkiem bowiem w rytmie spostrzegamy miarę jakąś. Ale jaka to jest miara, co ją nam wymierza?

Owiele zaś mniej wytrzymują krytykę określenia napozór dokładniejsze pisarzów nowożytnych. Sród naszych, najznakomitszy

znawca tego przedmiotu, prof. Kawczyński tak rzecz określa: „Rytmiczność pochodzi z uporządkowania następstwa stałej grupy długich i krótkich zgłosek w wierszu o równej tychże ilości“. Każdy chyba zgodzi się na to, że nie każde podobnego rodzaju uporządkowanie zrobi na nas wrażenie rytmu, a przecież tu o to wrażenie chodzi przedewszystkiem; przekonamy się zaś następnie, że i warunek równej ilości zgłosek pomimo gruntownych uzasadnień prof. Kawczyńskiego zaledwie może być przyjęty i to z dużemi zastrzeżeniami, wypływa bowiem z jednostronnego, wyłącznie gramatycznego zapatrywania się na kwestyę, którą tu roztrząsamy.

Badacze muzyki lepiej tę rzecz rozumieją. Owiele też przenikliwsze określenie rytmu znajdujemy w teorjach harmonii muzycznej. „Rytm w muzyce — mówią tam — jest to połączenie dźwięków różnej wartości (dłuższych i krótszych) w pewne grupy zrozumiałe dla ucha i dla naszego duchowego poznania“. Na to można się zgodzić najzupełniej. Określenie to jednak, przenikając i ogarniając przedmiot wybornie, samą jego treść najistotniejszą pozostawia w tajemnicy; bo przedewszystkiem przecież narzuca się tu pytanie, co to są owe grupy zrozumiałe dla ucha i dla naszego duchowego poznania?

Otóż sądzę, że uwzględniając to, cośmy powiedzieli dotychczas, możemy na zapytanie, co to jest rytm, odpowiedzieć już ściśle naukowo, uderzając wprost w samo sedno przedmiotu.

Rytm (w artystycznym znaczeniu tego wyrazu) ***jest to połączenie dźwięków*** (w muzyce)***, lub zgłosek*** (w poezyi) ***różnej wartości*** (dłuższych i krótszych) ***w grupy współrzędne i*** (w interpretacyi) ***jednoczesne z tętnem serca naszego i w ścisłej zależności od tegoż tętna będące, a tym sposobem jednomierne, zrozumiałe i miłe dla ucha i dla naszego duchowego poznania.***

Ten zaś rytm poetycki najlepiej da się obserwować i badać tam, gdzie wraz z prostotą pierwotną klasycznej doskonałości dosięgnął, a więc w heksametrze greckim.

Wyjaśni się więc nam to powyższe określenie rytmu jeszcze dokładniej i zapewne w jeszcze wyższym już idealnym stopniu dostrzeżemy to ścisłe klasyczne przystosowanie się wiersza homerowego do ludzkiego serca i narządów oddechowo-głosowych, gdy z naszego stanowiska rozbierzemy szczegółowo formę, fonetykę i miłodźwięczność (eufonję) heksametru.

Długość jednowydechowych, sześciotchnieniowych wierszy Homera nie zależy od mniejszego, lub większego wezbrania wyrazu uczuć poety, jak to uważaliśmy np. w wierszach psalmów hebrajskich, albo w znanych zawodzeniach ludu naszego. Homer jakgdyby tylko osnowę muzie swojej dawał i wzywa ją, aby go samego wzięła jakgdyby instrument do wygrywania (śpiewania) pieśni [1]. Instrument zaś ten jest o stałym diapazonie, zależnym od normalnej fizjologicznej przyrody tegoż instrumentu. Tym sposobem właśnie w wierszu homerowym mamy ową nieporównaną przedmiotowość i podobbnież jak w architekturze i rzeźbie greckiej, ową klasyczną zbieżność wszystkich składników sztuki.

Widzieliśmy już, że wiersz taki składać się musi z naturalnych sześciu stóp (tchnień). Stopy te muszą być nie podnoszące się, ale spadające; a więc: daktyle (⊥ ᴗ ᴗ) albo spondeje daktyliczne (⊥ —). Pierwsza stopa bowiem w wierszu podobnym najwłaściwiej od arsy musi się rozpoczynać, od mocnej części pierwszego tchnienia wydechowego, a to wskutek wzmożonej prężności wetchniętego świeżo powietrza: tłoczonego z zewnątrz przez żebra opadające i podnoszącą się przeponę, a z wewnątrz przez chwilowo rozszerzającą się aortę i tętnice płucne wskutek skurczu komór sercowych; zmuszających nas tym sposobem niejako, po wyrecytowaniu jednego wiersza i wetchnieniu świeżego powietrza, do rozpoczęcia od mocnej części stopy wiersza następnego.

Z tego to powodu pierwsza arsa jest tak mocna, że trafiają się heksametry u Homera, w których długość pierwszej zgłoski jest prawie całkiem, jakby podmiotowa, t. j. niczem innem nie może być wyjaśnioną, jak tylko tem, że to miejsce na arsę (Il. III 357, IV 155, IX 5, XXIII 193 i in.). Rozumie się, wyraz początkowy w tych razach zawsze tak jest dobrany, że nie traci przez miejsce swoje właściwego charakteru i znaczenia. Podobny zaś fakt, w zastosowaniu do innej stopy niż pierwsza, bardzo łatwo mógłby już popsuć przedmiotową wiersza doskonałość.

Heksametry są to więc sześciostopowe, jednowydechowe szeregi daktyliczne; zamiast jednak właściwego daktyla stać wszędzie

---

[1] „Ty, Muzo, wieczna boginio, patrzałaś na wszystko, my zaś tylko sławę słyszymy, a zgoła nie wiemy, jacy to bohaterowie walczyli i zabijali się pod Troją“. (Iliada II w. 484...)

może, jak to już mówiliśmy, spondej daktyliczny; obie te miary bowiem zmieniają się z sobą prawie bez żadnego gramatycznego prawidła, gdyż są najzupełniej równoważne i równomierne (czteromorowe).

Mylą się zaś ci, którzy sądzą, że to przeplatanie się stóp jest „poprostu dla tego, że tworzeniu samych tylko daktylów oparłby się język grecki“. Przeciwnie, są niebezpodstawne przypuszczenia, że był czas, w którym heksametr w rozwoju swoim składał się wyłącznie z sześciu daktylów, te zaś dopiero później „dowolnie“ zaczęto spondejami przeplatać, „gdy melodja górę wzięła nad tekstem“, jak mówi prof. Kawczyński. Otóż więc, przeplatanie to odbywało się nie wskutek nieudolności języka, ale wskutek estetycznego rozwoju heksametru. Podobnie bowiem jak iloczasowość poetycka języka łacińskiego rozwinęła się, oile się zdaje, dopiero pod wpływem greczyzny; tak według wszelkiego prawdopodobieństwa i grecki język poetycki dopiero w rozwoju swoim iloczasowość w sobie zbogacił i prawidłowo wykształcił. Bo heksametry stale złożone z samych daktylów byłyby monotonne, bębniące, niełądne zarówno w greckim, jak w każdym innym języku.

Jak więc jambiczny wiersz u Greków i Rzymian bynajmniej nie oznacza, jakoby w skład jego wchodziły same jamby w ściśle gramatycznym znaczeniu tego słowa, jak wiersz trocheiczny niekoniecznie składał się z samych trochejów, jak w wierszu anapestycznym raz-wraz spotykamy np. spondeje anapestyczne i inne stropy antropofoniczne, spokrewnione z anapestem; tak samo i wiersze daktyliczne nie składały się z samych daktylów, ale też ze spondejów daktylicznych, a nawet z trochejów, stojących jako stopa ostatnia, podmiotowo ze spondejami równoważonych. Poeci bowiem w okresie złotym literatury, składając tego rodzaju wiersze rytmiczne, nie kierowali się jakąśkolwiek gramatyczną formułką, ale kierowali się uchem i smakiem artystycznym i, zapewne całkiem bezwiednie, fizjologją swoich organów oddechowo-mownych. Heksametr właśnie ożywił się bardzo, urozmaicił i wypiękniał od czasu, kiedy dwie zgłoski krótkie (jednomorowe) t. j. dwie tezy daktyla poczęto zastępować jedną tezą, jedną zgłoską długą (dwumorową).

Zobaczymy to zaś później, że i tem szeregowaniem i przeplataniem daktylów ze spondejami w heksametrze starożytnym u Homera, Wirgiljusza i in. rządzi bardzo subtelna logika artystyczna, a nie

traf, jak to niektórzy sądzą: logika, którą zazwyczaj odczuwamy tylko intuicyjnie, ale też niekiedy dość dokładnie możemy ją zdeterminować; daktyl bowiem a spondej podmiotowo uważane mają zgoła odmienny charakter psychiczny. Na inne osobliwości heksametru starogreckiego, zdradzające w nim podmiotową naturę rytmiki, ukażemy też, gdy zkolei wypadnie nam mówić o heksametrze polskim.

„Greccy i rzymscy poeci — mówi L. Jenike, główny twórca spółczesnych naszych pojęć o rytmice poetyckiej — przyjęli za zasadę, że zgłoska krótka stanowi jedną miarę czasu, długa zaś — dwie takie miary. Że zaś wierszom tak zbudowanym braknąć musiało rytmicznej taktowości, to rzecz aż nadto widoczna (?) i nie podobna pojąć, w jaki sposób starożytni wygłaszać mogli utwory swoje.... Bo też tradycja *metrum* starożytnego zupełnie dziś niemal zaginęła".

Sądzę, że nie podzielimy tego poglądu współczesnych teoretyków i badaczów metryki poetyckiej, jeśli tylko zrozumieliśmy wyłożoną powyżej przyrodniczą (antropofoniczną) podstawę rytmu. Starożytni poeci podobnego mierzenia zgłosek nie przyjęli sobie za zasadę, ale zasada ta sama instynktownie w nich się wytworzyła, a raczej bezwiednie narzuciło im ją tętno ich serca własnego. I nie zaginęła tradycja starożytnego *metrum*, pozostała ona w sercach naszych, które biją tak samo dziś, jak biły w piersiach Greków przed trzema tysiącami lat. W sercach więc naszych możemy ją i dziś odszukać.

Podzielmy tak zwany perjod serca na cztery prawie równe części [1]), t. j. tak, aby pierwsza była nieco większa, a ostatnia o tyleż miejsza: wtedy skurcz przedsionków zajmie pierwszą ćwiartkę (podczas pozostałych trzech ćwiartek przedsionki są rozkurczone) skurcz komór wypadnie na drugą i trzecią ćwiartkę, wreszcie podczas ostatniej ćwiartki całe serce będzie bezczynne. Jeżeli jednak ten perjod serca rozpoczniemy od skurczu komór, i podzielimy go na cztery części całkiem równe, to dwie pierwsze ćwiartki tak rozpoczętego i podzielonego perjodu wypadną na skurcz komór sercowych,

[1]) Dzielimy tymczasowo perjod serca nie na sześć części, tak jak go dzielą fizjologowie, ale na cztery, aby narazie nie różnić się w wyprowadzonych formułach metrycznych z rytmologami starożytności.

prawie cała trzecia wypadnie na pauzę, resztka zaś tej trzeciej i cała czwarta wypadnie na skurcz przedsionków.

Oto mamy więc cztery t. zw. mory w stopie heksametrowej. I rzeczywiście: skonstatowana stałość stosunków iloczasowych w wersyfikacyi greckiej i łacińskiej tylko przy uwzględnieniu akcyi serca ludzkiego może być zrozumianą. I nawzajem: empiryczne, zadziwiająco dokładne skonstatowanie tychże stosunków, jako fakt, jest nam teraz nowym tysiącznym dowodem nieporównanej spostrzegawczości Greków starożytnych.

Przypatrzmy się sześciu wzniesieniom i sześciu stopniowym obniżaniom się krzywej sfygmograficznej zaznaczonej przez sześć uderzeń serca, a zrozumiemy przyrodniczą podstawę sześciu części mocnych i sześciu słabych każdego heksametru; przyrząd bowiem analogiczny ze sfygmografem, zastosowany do badania prądu wydechowego, dałby nam napewno taką samą, a przynajmniej bardzo podobną krzywą sfygmograficzną, wykazującą puls tętnic płucnych w skojarzeniu z pulsem aorty. Możemy nawet przypuścić, że puls tchnieniowy jest owiele doskonalszym, czyściejszym wyrazem tętna sercowego, niż puls arteryjny, gdyż w prądzie wydechowym nie mamy fali wstecznej.

Heksametr, uważany gramatycznie, jest to zazwyczaj wiersz dwuszeregowy złożony z dwuch trypodyi, albo też z tetrapodyi z dypodją. Są też heksametry, w których trzy dypodje możemy rozróżniać; podział jednak na dwie trypodje jest najzwyczajniejszy i słusznie uważany jest jako zasadniczy [1]). Czy więc podzielimy taki heksametr na dwie części według t. zw. cezury głównej, przecinającej trzecią stopę, już to pośrodku między arsą a tezą (cezura męska), już

[1]) Piękny heksametr musi mieć conajmniej jedną cezurę (τομή, caesura), t. j. przecięcie stopy przez zakończenie wyrazu: cezura, następująca bezpośrednio po arsie, nazywa się męską, po tezie zaś, a raczej padająca między dwiema tezami, nazywa się cezurą żeńską. Zwykłe cezury główne następują: 1) po arsie trzeciej stopy, 2) po pierwszej tezie trzeciej stopy i 3) rzadko się trafiające: po arsie czwartej stopy. W tym ostatnim wypadku towarzyszy jej prawie niezbędnie cesura męska w drugiej stopie. Miejsca zaś w heksametrze, w którym zakończenie stopy zlewa się z zakończeniem wyrazu, nazywa się dyeresą (διαίρεσις). Dyeresa taka u Homera najczęściej pada po 4-tej stopie (osobliwie przed logicznym przestankiem), jest to t. zw. cezura bukoliczna (τομή βουκολική).

to pomiędzy dwiema tezami tejże stopy (cezura żeńska), czy też podzielmy według dwuch trypodyi, lub też tetrapodyi z dypodją; to w obu razach nietrudno zauważyć, że pierwsza część heksametru, poprawnie wygłaszanego przypada na wydech żebrowy, druga zaś całkiem, lub przeważnie na wydech przeponowo-brzuszny. Cezura jednak jest głównym środkiem artystyczno-logicznym, wiążącym wiersz w całość, przystosowaną do dwuch części prądu wydechowego.

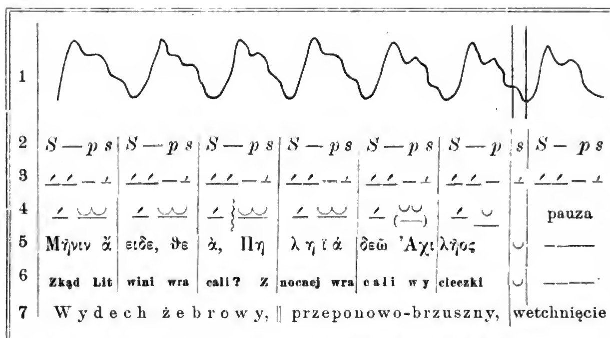
Uwzględniając zaś prawa sprężystości gazów i fizjologją oddechu ludzkiego, łatwo też zrozumieć, że rytmiczna energija ruchu we wszystkich sześciu tchnieniach wydechowych nie jest wciąż jednostajna: musi stopniowo słabnąć. Z tego powodu arsa (ictus) pierwszej stopy jest zwykle najmocniejsza, arsy zaś końcowe są już słabsze cokolwiek. A więc znowu wyjaśniamy sobie fizjologicznie łagodny zazwyczaj spadek dwuch ostatnich stóp heksametru i dla czego nie daktyl i częstokroć nawet nie spondej, ale wprost trochej — stopa trzymorowa jest stopą ostatnią — szóstą [1]). Z tego powodu bardzo często w interpretacyi heksametrów i innych jednowydechowych szeregów rytmicznych w poezyi ostatnia, albo nawet dwie ostatnie stopy mają rytm nietylko przyciszony, ale też i przyśpieszony cokolwiek, z charakterem więc już raczej psychofonetycznym, niż antropofonicznym.

Heksametr tedy jest to zidealizowany artystycznie naturalny tok poetyzującej (malującej i uplastyczniającej) mowy ludzkiej [2]). Rytmika tego wiersza ma podstawę fizjologiczną i swój pierwowzór w biciu serca i w oddechu naszym, pierwowzór, z którego, jak widzimy, główne osobliwości tejże rytmiki *apriori* możemy wyprowadzić z matematyczną niemal ścisłością.

---

[1]) Niesłusznie jednak niektórzy rytmologowie takie heksametry zaliczają do wierszy katalektycznych: taki końcowy trochej heksametru w wymowie niczem się od końcowego spondeja nie różni.

[2]) Zauważono to już i w naszej literaturze, że rytm amfibrachiczny najlepiej nadaje się do gawędy. Otóż zobaczymy później, że rytm amfibrachiczny pod niektóremi względami prawie nie różni się od rytmu daktylicznego; tak jak niby-daktyle i niby-amfibrachy, które nam zegarek może wydzwaniać, przedmiotowo nie różnią się. Dla czego zaś podmiotowo w jednym razie odczuwamy tok daktyliczny, a w innym amfibrachiczny, o tem pomówimy jeszcze.



Oto siedem współrzędnych szeregów, przedstawiających szemat heksametru i skojarzonych z nim zjawisk antropofonicznych i fizjologicznych. 1 — krzywa sfygmograficzna, 2 — sześć perjodów serca, 3 — akcenty chwil w perjodach sercowych, 4 — forma heksametru, 5 — przykład heksametru greckiego, 6 — przykład heksametru polskiego, 7 — stopa metryki wydechowej. W drugim szeregu *S* oznacza czas skurczu komór sercowych, *p* — pauza sercowa zupełna, *s* — czas skurczu przedsionków.

Sądzę, że tablica powyższa ułatwi czytelnikowi dobre zrozumienie myśli moich, a o to mi przecież chodzi przedewszystkiem. Sądzę też, że teraz będziemy wiedzieli, w jaki sposób recytowano w Grecyi Iliadę i Odyseję i jak nam należy czytać te epopeje starożytne, aby należycie uwydatnić i ocenić artyzm heksametru.

Zanim jednak przejdziemy do dalszych wywodów, zwrócimy tu jeszcze choć przelotną uwagę na wiersz epiczny poetów starogiermańskich i na byliny ruskie.

U pierwszych podobnież zasadniczą cechą każdego wiersza jest sześć ars akcentowanych; nie ma atoli tej prawidłowości, jak w wierszu starogreckim. Pomiędzy bowiem sześć zgłosek akcentowanych wstawiano tyle nieakcentowanych, ile treść wiersza wymagała. Taki właśnie rytm słyszymy w pieśni o *Nibelungach*. I zaiste, nie dowiedli zmysłu artystycznego niemieccy tłómacze starogiermańskiego eposu, wytwarzając prawidłowe, jednostajne, sześciojambowe wier-

sze. To też przypominają się tu słowa Mickiewicza: „biada poecie, jeżeli dla ucha, w jedwab owija prostą szorstkość ducha“ (Mick.). Raczejby tu chyba heksametr należało zastosować, zwłaszcza według wzorów łacińskich, zmieniając go odpowiednio w zakończeniu każdej zwrotki. Możemy bowiem rzeczywiście przypuszczać, że pierwotny heksametr Greków był podobny do sześcio-arsowego średniowiecznego wiersza Nibelungów.

Podobnież i w ruskich *bylinach* mamy wiersze mające jednakową wartość rytmiczną, a różniące się ilością zgłosek, aczkolwiek w językach ruskich nie mamy zgoła iloczasu, któryby się dał gramatycznie skonstatować. Ale słusznie tu powiada prof. Rowiński: „można, nie obrażając ucha, wymówić np. trzy zgłoski z szybkością dwuch, a także można, dla wyróżnienia odstępów czasowych, przedłużyć zgłoskę akcentowaną ponad zwykłą miarę“. A my dodamy, że właśnie perjody serca ludzkiego skłaniają bajarza do tych wyrównań iloczasowych, do tych przyśpieszeń i przedłużań zgłosek. To też dr. Kawczyński ma zupełną słuszność, jeśli wierzy w przedłużanie zgłosek akcentu nowoczesnego, i niepodobna zrozumieć, jak w tym względzie może mu oponować ten z rytmologów naszych, który wypowiedział właśnie tak słuszne słowa powyżej zacytowane.

VIII.

Naturalny rytm dyjalogowy, a trymetry Sofoklesa.

Aby zaś analitycznie wyłuszczyć najistotniejsze nierozkładalne pierwiastki w formie wiersza homerowego i zarazem poznać inny niezmiernie ważny typ poetyckiego rytmu; to zastanówmy się jeszcze najpierw nad metryką tragiedyi starożytnej. Otóż:

Drugą formą wierszy rytmicznych stychicznych starożytnej Grecyi, mającą, podobnie jak heksametr, namacalny wątek w zjawisku naszych narządów oddechowo-mownych, a mianowicie w rytmie prądu wydechowego powietrza, jest przedewszystkiem wiersz jambiczny, którego znowu najdoskonalszym kształtem są t. zw. trymetry jambiczne akatalektyczne Sofoklesa.

Jak bowiem motyw rytmu heksametrowego może być już uchwycony w każdym malowniczym, poetyzującym opowiadaniu naszym, tak motyw rytmowy heksapodyi jambicznej, czyli t. zw. trymetrów zaznacza się jeszcze może wyraźniej w każdej ożywionej rozmowie, zwłaszcza prowadzonej nieco dłużej.

Oto najogólniejszy szemat trymetrów:

‖ ⏒ ″ | ⏑ ⊥ ‖ ⏒ ″ | ⏑ ⊥ ‖ ⏒ ″ | ⏑ ⏓ ‖

Są to więc właściwie trzy stopy (bazy) a nie sześć: trzy dyjamby, każdy z arsą główną, istotną na drugiej zgłosce.

Zauważmy, że oto właśnie gadułów przedryźniają rytmem podobnym: *tatatata, tatatata....* Gdy kto czyta niewprawnie, a przytem

monotonnie, usypiająco i dość prędko, to w głosie jego podobnyż tok rytmiczny łatwo też możemy zdeterminować.

Jeśliby zaś uwagi powyższe wydały się komu nieodpowiednie wobec powagi przedmiotu traktowanego, to zróbmy inną. Oto dwaj, lub kilku cudzoziemców prowadziło ożywioną dysputę; obok nich stał człowiek prostak, nie znający ich języka. Jakże nam ów człowiek odpowie, jeśli go zapytamy, o czem ci panowie rozmawiali? „A ktoby ich zrozumiał — odpowie — *ger**ger**ger*, *ger**ger**ger*... [1]), brzmiało mi w uszach i nic więcej".

Nie zrażajmy się prostactwem tej odpowiedzi, wsłuchajmy się w rytm, naśladujący ów „giergot", ów „szwargot", ową rozmowę ożywioną cudzoziemców, a będziemy właśnie u samego źródła rytmu dyalogowego w dramacie greckim.

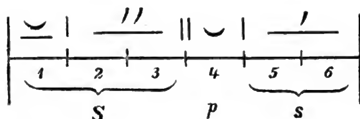
Rytm dyalogowy, aby mógł być istotnie artystycznym wyrazem formy poetyckiej, musi przedewszystkiem stosować się do dykcyi nieco pośpieszniejszej, niż rytm eposu — słowa obrazującego. I rzeczywiście: łatwo możemy się przekonać, że jeśli w heksametrze epicznym mora wynosi $^1/_4$ perjodu sercowego, to w trymetrze wynosi tylko $^1/_6$ tegoż perjodu; są więc względem siebie w stosunku $^2/_3$. Jednostką więc iloczasu będzie tu już niezbędnie inna mora — mniejsza, którą, dla odróżnienia od mory epickiej, będziemy nazywali „c h w i l ą".

Podzielmy więc perjod sercowy już nie na cztery części, jak to dzieliliśmy, mówiąc o heksametrze; ale, podobnie jak dzielą go w fizjologii, na sześć części zupełnie równych. Jeśli perjod ten, podobnie jak i przed tem, rozpoczniemy od akcyi komór sercowych, to pierwsze trzy działki wypadają na skurcz tych komór, czwarta działka odpowiada zupełnej pauzie, a dwie ostatnie wypadają na skurcz przedsionków.

Zestawmy teraz te działki z sześcioma chwilami dyjambów sofoklesowych, a utworzy się nam następujący szemat, nad którym zastanawiając się, możemy znowu wywnioskować *apriori* wszystkie prawie właściwości t. zw. trymetrów, empirycznie przez gramatyków zdeterminowane, jako też inne, bardzo tu dla nas ważne, a nie uwzględnione dotychczas.

---

[1]) Czytać należy tak, aby główny akcent padał na zgłoskę grubszemi literami wydrukowaną.



Oto przedewszystkiem ten szemat i ta formuła pokazuje nam to, cośmy z góry przewidywali, że tok mowy w dyalogu jest szybszy półtora raza, niż tok heksametru, a nawet bardziej, jeżeli zważymy, że jamby w tych trymetrach mogą, a jak się później przekonamy, to i muszą ze względów artystycznych, być zastępowane przez trybrachusy z arsą krótką na środkowej zgłosce (◡ ◡́ ◡), a niektóre z nich przez spondeje anapestyczne, czyli t. zw. jamby niewymierne, a nawet przez anapesty tak zwane *cykliczne* [1]) i niekiedy nawet przez niby-daktyle z arsą na pierwszej krótkiej zgłosce (— ◡́ ◡). Tok ten jest więc artystycznie naturalny i w swojej szybkości przeciętnej i w urozmaiceniu tej szybkości. Heksapsodja więc daktyliczna jest zawsze heksametrem, ale t. zw. heksapsodja jambiczna nie jest heksametrem, jest tylko trymetrem jambicznym [2]). Dwustopy bowiem jambiczne są fizjologicznie (antropofonicznie) pojedyńczemi stopami i tak też widocznie były uważane już przez rytmologów starożytnych, skoro spotykamy tu bardzo wymowny termin naukowy *basis* (ἡ βάσις — krok, od βαίνω idę), termin niejako dowodzący, że już starożytni instynktowo czuli fizjologiczną podstawę rytmu.

Formuła ta stopy istotnej trymetrów pokazuje nam więc dalej, że oba jamby każdej dypodyi w trymetrach tworzą właściwie jedną stopę nietylko naturalną, ale też i gramatyczną: fizjologicznie i metrycznie odpowiadającą daktylom i spondejom heksametrów; arsa

---

[1]) Anapest taki wygłasza się nieco szybciej i nadaje się mu tym sposobem wartość trzech chwil, to jest równą jambowi. Zgłoska długa wynosi wtedy tylko $1^1/_2$ chwili, a każda z dwuch krótkich już nie $^1/_2$, ale $^3/_4$ chwili ($2 \cdot {}^3/_4 + 1^1/_2 = 3$). Rozumie się więc, stopy podobnego rodzaju są tylko gramatycznie anapestami, spondejami, daktylami; podmiotowo zaś, to jest w istocie swojej są to jamby.

[2]) Gdyby można terminy tu zmienić nawzajem, rzecz przedstawiałaby się jaśniej.

bowiem pierwszego jambu, w zależności będąc od skurczu komór sercowych, owiele mocniejszego, niż skurcz przedsionków, jest przeto i sama owiele mocniejszą, jest arsą główną, istotną. A zauważmy, że właśnie jamby niepatrzyste, a więc te, na które padają trzy główne arsy trymetru, zastępowane są często przez owe, jakby inne stopy, owiele bardziej dykcyą obarczone, zawierające już to trzy zgłoski, już to wogóle pozornie więcej niż trzy chwile mające; gdyż wzmocniona w tych miejscach skurczem komór sercowych energija tchnienia naszego pozwala na wygłoszenie nieco szybsze (jambowe) tych stóp. Stopy te bowiem, powtarzam, gramatycznie tylko wyglądają, jakby zajmowały więcej, niż trzy chwile; są one zawsze równoczasowe z innemi t. j. nieparzystemi jambami, przedmiotowy zaś ich nadmiar długości przekształca się antropofonicznie w nacisk mocniejszy. Tym sposobem teza pierwszego jambu zlewa się prawie z arsą i cała dypodja wygląda, jakby rozpoczynała się od arsy trzychwilowej, równającej się iloczasowo arsie dwumorowej daktylów i spondei daktylicznych, co jeszcze bardziej upodabnia taką dypodję do stóp heksametru. Mamy tu więc nowy dowód podmiotowej natury rytmu, który dopiero przez analizę i wskutek swej doskonałości gramatycznej przyjął charakter przedmiotowy.

Przechodząc teraz do drugiego jambu, widzimy najpierw, że na tezę jego przypada największe przyciszenie głosu i inaczej też być nie może: teza ta bowiem odpowiada pauzie perjodu sercowego, a więc zupełnemu spoczynkowi serca, a więc miejscom największego zwolnienia prądu wydechowego.

Co się tyczy arsy tego drugiego jambu dypodyi jambicznej, to, wiedząc już, że jest to arsa owiele słabsza od poprzedniej, arsa pozorna raczej, niż rzeczywista, zauważmy przedewszystkiem, że i w heksametrze, a więc w stopach daktylowych i spondejowych tezę każdej stopy na samym końcu, przy przejściu do arsy stopy następnej, zwykle podnosimy cokolwiek. To właśnie zaledwo tam dostrzegalne podnoszenie odpowiada tu podniesieniu zaznaczonemu owiele wyraźniej, wskutek większego obarczenia dykcyą drugiej słabej arsy dyjambów, niż może być obarczoną naogół druga teza w daktylach. To bowiem prawie nieuchwytne podnoszenie się zakończeń stóp w heksametrze i ta druga niby arsa w dyjambach mają też podstawę w fizjologii. Są one, jak widzimy, w zależności od skurczu przedsionków sercowych. Skurcz ten bądź co bądź powstrzymuje raz-wraz

przypływ krwi wenowej z płuc do serca, co musi wywoływać rytmiczne rozszerzanie się tych wen, a tem samem małe, niedostrzegalne już coprawda przyśpieszanie w zakończeniach tchnień prądu powietrza wydechowego. Przyrząd, analogiczny ze sfygmografem, odpowiednio zastosowany, sądzę, powinienby to wykazać.

Analiza więc dypodyi jambicznych pozwala nam głębiej wniknąć w naturę stop daktylicznych i jambicznych. Zgodnie z fizjologją i fonetyką formuły tych stóp możemy udoskonalić w sposób następujący;

daktyl: ‗̋ ◡ ◡́
spondej: ‗̋ —‗́

Cztery mory równają się tu iloczasowo sześciu chwilom.

Gdybyśmy zaś teraz zestawili w jednej linii dwie takie trypodje Sofoklesowe, to otrzymalibyśmy heksametr dyjambowy — odpowiednik heksametru daktylicznego. A jednak, byłby to odpowiednik już raczej gramatyczny, niż artystyczny, istotny. Na wyrecytowanie bowiem takich sześciu dyjambów owiele więcej musimy zużyć energii ruchu, tkwiącej w prądzie wydechowym, niż na wymówienie zwykłych sześciu stóp heksametru.

Ze względu na ilość zgłosek dwa trymetry są dłuższe od jednego heksametru homerowego półtora raza: przeciętnie bowiem dwa trymetry zawierają 24 zgłoski, heksametr zaś Homera przeciętnie składa się z 16-stu zgłosek i prócz tego zgłoski trymetrów są bardziej spółgłoskami obciążone. Przeciętnie dwa trymetry zawierają około 30-stu spółgłosek, przeciętnie zaś heksametr zawiera nie 20, lecz tylko 18 spółgłosek. Zbytnie ubieganie się bowiem o melodyjność samogłoskową i zbytnie, bezpotrzebne tu już, zaoszczędzanie sił językowych aktora mogłoby wyjść raczej na szkodę, niż na pożytek trymetrom w dramacie.

Nie wystarczałoby więc tej energii w prądzie wydechowym na wygłaszanie jednym wydechem podobnie zbudowanych heksametrów. Na ogół zaś, w trymetrach, o których wciąż mówimy, nie może już być takiego zjednoczenia wiersza z oddechem naszym, jakie uważaliśmy w heksametrze; bo zważmy, że aktor w dramacie bądź co bądź nie może zachowywać tego przedmiotowego spokoju, jak rapsod, recytujący Iliadę, lub Odyseję. Bardziej więc ekspresyjna wybuchowość głosu, większa ilość dykcyi, zawarta w granicach

każdej stopy (dypodyi), jako też pełność ostatniej trzeciej stopy, sprawiają, że tu już nie sześć, ale trzy takie stopy zwykle są dostateczne dla zużytkowania energii jednego już tylko trzytchnieniowego wydechu. Zresztą, jednowydechowość taka, ważna, jak to uważaliśmy, w heksametrze, niema już zgoła tego znaczenia w dyjalogowych trymetrach Sofoklesa.

Podobnież i ścisła zależność iloczasu od akcyi serca aktora, ważna i tu, jako zasadniczy naturalny motyw rytmowy, w interpretacyi atoli zapewne już tylko w długich monologach stawała się faktyczną; a to faktyczną tembardziej, jeżeli zważymy, że gra aktorów w Grecyi starożytnej nieco inne miała zadanie, niż w teatrach nowoczesnych: wyrażała się ona nie mimiką, nie giestykulacją, ale przedewszystkiem doskonałą, dźwięczną, wyraźną dykcyą, oraz deklamacją pięknorytmiczną. Aktor więc był deklamatorem przedewszystkiem; bo dramat grecki bezpośrednio z liryki się wykształcił. Dramat grecki artystycznie był raczej zbliżony do opery nowożytnej, niż do nowożytnego dramatu.

Przeczytajmy kilka trypodyi np. z „Króla Edypa“ Sofoklesowego w podobny sposób, jak czytaliśmy heksametry, t. j. uważając na to, aby każda stopa (dypodja) odpowiadała jednemu uderzeniu serca naszego. Weźmy np. tę scenę, gdy Edyp, już oślepiwszy się, wychodzi z pałacu, by z ludem się pożegnać:

Ὡς μὲν τάδ᾽ οὐχ| ὧδ᾽ ἔστ᾽ ἄριστ᾽| εἰργασμένα.
μή μ᾽ ἐκδίδας|κε, μηδὲ συμβούλευ᾽ ἔτι. i t. d.

Przytoczę tu część tego monologu po polsku z uwydatnieniem wedle możności takiegożsamego rytmu.

Com spełnił to| niezbędnie się| musiało stać,
Więc wy mnie też| nie dziwcie się| nie gańcie mię;
Bo jakżebym| do Hadu mógł| z oczami wejść
I pojrzeć śmia|ło ojcu me|mu twarzą w twarz
I matce mej,| gdym zbrodni im| dokonał dwuch,
Tak wstrętnych, że| nie zetrze ich| i w pętli zgon.
Jednakże byś| w nieszczęściu tem| pociechę miał,
Z radością wi|dząc dzieci swe| — powiecie mi.
Nie prawda to:| ja spojrzeć się| bym nie śmiał już
Na dziecko, ni| na miasto me,| ni święty mur.
I wszakże sam| do grodum so|bie zamknął wchód,
Wyrzekłszy na| zborzysku Te|ban własny sąd,

Że zbrodniarz on| wygnańcem wi|nien być i dziś
Bezbożny ja:| i człowiek każ|dy wzgardzi mną,
I bóg błogo|sławieństwa mi| nie zechce dać.
Więc piętno mo|je wszystkim sko|ro jawne jest,
To jakże mi| poglądać te|raz w oczy wam?
O nigdy, nie.| Ja chciałbym też| i w uszach mieć
Przegrody głu|che na wasz głos,| i członki me
Odrętwić tak,| bym nie mógł już| zrozumieć nic,
Nie ujrzeć i| nie słyszeć nic;| bo wszakże to
W boleści, kie|dy zmysły gi|ną, słodko nam.
O czemuś, Ki|teronie dał| na szczytach swych
Schronisko mnie?|... i t. d. [1]).

Cóż możemy zauważyć przy czytaniu takiem?

1) Szybkość czytania naszego jest szybkością w tym razie normalną, właściwą, zrozumiałą i miłą dla ucha, którego wrażliwość (czuciowość), będąca również w zależności od akcyi serca, do takiegoż samego rytmu stosuje się najchętniej. Szybkość więc jest właśnie estetyczną w tym razie.

2) Nie potrzebujemy prawie pamiętać o zasadach skandowania: skandujemy wiersz za wierszem poprawnie, choćbyśmy o tych zasadach zgoła nie słyszeli.

3) Ostatecznie, i nietrudno dochodzimy do wniosku, że rytm trymetrów Sofoklesowych jest to zidealizowany, udoskonalony artystycznie właściwy fonetyczny tok dyjalogowej mowy naszej, uwidoczniający się zwłaszcza, gdy wypowiadamy to, co nas boli, wzrusza, co nam ciąży na sercu.

4) Nakoniec, uwzględniając tu, rozumie się, samą formę, widzimy to, co w każdym innym arcy-dziele sztuki Greków starożyt-

[1]) Przy zastosowaniu (być może) wytworniejszej dykcyi, czyż nie doskonalsze byłyby przekłady tragiedyi greckich dokonywane wierszem białym z rytmiką właściwą, niż wierszem całkiem się tu nie nadającym i do tego z rymami, do których w tym razie prawie niezbędnie przyczepiają się raz-wraz zwroty puste (plewa językowa), obniżające powagę słowa i zacierające najistotniejsze artystyczne cechy oryginału. Nie twierdzę jednak, żebym przytoczoną tu próbką przekładu rozstrzygnął dana kwestyę. Końcówki w takich wierszach są bezwarunkowo zaciężkie dla umieszczenia słabej arsy. To jest przyczyna, dla której, nasz wiersz dyjambowy ma zazwyczaj rym podnoszący się, a nie spadający, jak to zobaczymy później.

nych — zadziwiającą logikę artystyczną: najwyższy idealizm w połączeniu z naturą, najwyższą sztukę w połączeniu z prostotą.

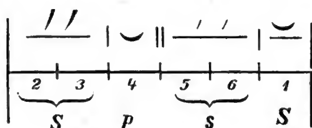
Dojdziemy też mniej więcej do tych samych wniosków, jeśli z tegoż stanowiska naszego rozpatrzymy t. zw. tetrametry Sofoklesowe i innych tragików greckich.

Tetrametr trocheiczny katalektyczny składa się z ośmiu trochejów, z których teza ostatniego nie jest oddana zgłoską, zastępujemy ją więc pauzą, dla uzupełnienia rytmu. Po czwartej stopie, a raczej po czwartym takcie przypada tu prawie zawsze *dyeresa* i tym sposobem każdy wiersz składa się jakby z dwuch szeregów, aczkolwiek fizjologicznie jest to wiersz jednowydechowy, a więc jednoszeregowy.

–́ ⏑ | –̀ ⏓ ‖ –́ ⏑ | –̀ ⏓ ‖ –́ ⏑ | –̀ ⏓ ‖ –́ ⏑ | –̀ ∧

Podobnie też jak w trymetrach dyjamby, tak tu dytrocheje stanowią stopy właściwe (bazy, bazysy).

Zestawmy taki dytrochej z perjodem sercowym, rozpoczynając ten perjod od „chwili“, która wypadała drugą w poprzednim zestawieniu z dyjambem. Ta więc druga chwila będzie tu na pierwszym miejscu, chwila zaś tam pierwsza będzie tu ostatnią, a więc faktycznie na szóstym miejscu. Otrzymamy tedy szemat.



z którego, podobnież jak poprzednio, łatwo możemy wywnioskować wszystkie właściwości istotnych stóp tetrametru. Pierwsza arsa (arsa właściwa) wypada na dwie chwile skurczu komór sercowych, akcent więc tej arsy musi być owiele mocniejszy, od drugiej arsy, zależnej od dwuch chwil skurczu przedsionków. Największe zniżenie akcentu pada na trzecią (4-tą) chwilę, t. j. na chwilę absolutnej pauzy sercowej; to też zgłoska, odpowiadająca tej chwili, jest zawsze absolutnie krótka: nie obciążona fonetycznie, a więc krótka i podmiotowo i przedmiotowo. Szósta natomiast chwila (względnie

pierwsza) jest chwilą **kurczenia się** komór sercowych, zgłoska więc, od tej chwili zależna, znieść może owiele większe obciążenie fonetyczne. I rzeczywiście: podobnie jak w trymetrach jamby nieparzyste, tak samo w tetrametrach trocheje parzyste mogą być zastępowane tak zwanemi już nie jambami, ale trochejami niewymiernemi, pozornie więcej niż trzychwilowemi, bardziej obciążonemi dykcyą.

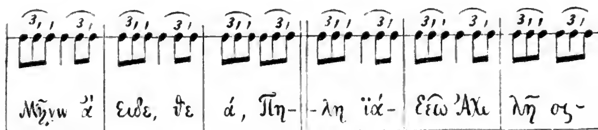
W podobny sposób łatwo też możemy wyjaśnić, dla czego w trymetrze jambicznym każdy jamb (z wyjątkiem ostatniego) może być zastąpiony trybrachem z akcentowaną środkową zgłoską (∪∪́∪), a w tetrametrze trocheicznym katalektycznym każdy trochej — trybrachem z akcentowaną pierwszą zgłoską. Porównajmy:

|| ∪ ∪́ ∪ | ∪ ∪́ ∪ || ∪ . . . . .
. . . . ∪ || ∪́ ∪ ∪ | ∪́ ∪ ∪ ||
S_1 S_2 S_3 p s_1 s_2 S_1

Na podstawie tej analizy chwil mamy teraz prawo wprowadzić jeszcze jedno, już ostateczne udoskonalenie do formuły daktyla i spondeja daktylicznego. Oto widzimy, że główne podniesienie głosu w tych stopach nie powinno się rozpoczynać wraz z rozpoczęciem arsy gramatycznej. Początkowa trzecia cząstka arsy powinna mieć akcent owiele słabszy od następnych dwuch cząstek. Teoretycznie więc otrzymaliśmy formuły:

Daktyl: ⊥ ⊥́ ⊥́ ∪ ∪́∪
Spondej: ⊥ ⊥́ ⊥́ — — ⊥

I rzeczywiście, czyż nie w taki sposob czyta się heksametr, jeśli się go chce pięknie wygłosić?



Widzimy więc, że daktyle i spondeje, podobnie jak dyjamby i dytrocheje należy dzielić nie na cztery mory, ale na sześć mor

(chwil), jeśli chcemy istotnie racjonalną analizę tych miar przeprowadzić.

Wracając zaś do tetrametrów zaznaczamy jeszcze, że są to wiersze jednowydechowe, i, oile się zdaje, pięciotchnieniowe, trzecie bowiem tchnienie nasze kojarzy się tu z dyeresą.

Wierszem takim przemawiał chór zwykle w chwilach wzruszenia wielkiego. Takim wierszem przemawia np. chór u Sofoklesa, jako finał w „Królu Edypie“.

Ὦ πάτρας Θή|βης ἔνοικοι| λεύσσετ᾽ Οἰδί πους ὅδε,
ὃς τὰ κλείν᾽ αἰ|νίγματ᾽ ᾔδη|καὶ κράτιστος| ἦν ἀνήρ... etc.

Oto zaś mniej więcej swobodny przekład tegoż zakończenia, w którym tenże sam rytm wedle możności starałem się zachować:

″ ∪ ⊥ ∪ ″ ∪ ⊥ ∪ ″ ∪ ⊥ ∪ ″ ∪ ⊥ ∧
Patrzcie ludzie,| Tebańczycy,| oto Edyp,| dzielny mąż,
Ten, co myśl za|gadki strasznej|| poznał i kró|lował nam,
Sławy każdy| mu zazdrościł|| z podziwieniem| patrząc nań,
A dziś ot, co| za okrutny|| porwał go nie|szczęścia wir.
Ach, bo szczęsnym| śmiertelnego|| wtedy jeno| można zwać,
Kiedy życie| mu ubiegnie|| i u kresu| stanie wpierw,
Zanim smutku| nie doświadczy|| i nie pozna| swoich nędz.

Tegoż rodzaju rytm spotykamy i w naszej poezyi. Weźmy np. strofy Konopnickiej:

″ ∪ ⊥ ∪ ″ ∪ ⊥ ∪
Lecz nie widzę| nic dokoła,
Tylko siwy| opar mgły
Na zroszone| pada zioła,
Na zroszone| pada mchy.

Tylko ciche| ich westchnienie
Po gałęziach| niesie drzew,
Tylko w dali| się rozpływa
Niewidzialnych| skrzydeł wiew. i t. d.

Pomówimy zaś o tem później, że w poezyi obok dytrochejów spadających istnieją też, uprawnione i fizjologicznie i artystycznie, dytrocheje anapestyczne, w których główny akcent pada na drugą arsę. Zwłaszcza w naszej poezyi w taki sposób czytamy zazwyczaj dytrocheje. Tam, gdzie rytmika nie jest uprzedmiotowiona dosta-

tecznie, częstokroć oba sposoby interpretacyi mogą istnieć dla jednego i tegoż samego utworu. Czytając zaś np. według rytmu dytrochei anapestycznych (_́ ◡ _̋ ◡) powyższe strofy Konopnickiej, co będzie tu nawet właściwsze, przekonamy się, że końcówki męskie owiele wybitniejsze będą.

Badając więc heksametr homerowy, oraz wiersz dyalogowy dramatu greckiego, wykazaliśmy, że metryka tych wierszy ma podstawę fizjologiczną; kształcąc się w ścisłej zależności od naszego oddechu, od tchnień, w których właśnie poznaliśmy pierwowzór stóp rytmicznych. Poznajemy więc tym sposobem gienezę, a więc filozofję rytmiki w poezyi starożytnych Greków.

Zasada bowiem fizjologiczna (antropofoniczna) jest tu zasadą gienetyczną, a więc zasadą krytykującą, filozoficzną w kwestyi naszej: analityczną i syntetyczną zarazem. Jest też ona wogóle, jak to niezadługo zobaczymy, przedmiotową zasadą estetyczną metryki i melodyjności języka ludzkiego.

Jeśli więe dotychczasowe nasze wnioski i przesłanki wytrzymują krytykę, to z dotychczasowej umiejętności, zwanej rytmologją, tworzymy teraz naukę, którą możemy nazwać rytmiką; naukę ze względu na swoje znaczenie praktyczne nie mniej ważną dla człowieka jak np. optyka, albo akustyka; naukę — w ścisłym znaczeniu tego wyrazu: bo nie tylko możemy determinować teraz istotne zjawiska rytmu, ale też każdy fakt umiemy sobie wyjaśnić, to jest ukazać go w przyczynowym związku z innemi zjawiskami tej kategoryi i odpowiedzieć na dwa pytania: jak istnieje (*hoti*) i dla czego istnieje (*dioti*), wykazać, że nie tylko jest, ale też musi być. Poznaliśmy zaś, że nie inna jest zasada gienetyczna rytmu muzyki i tańca.

Tętno serca jest wogóle przyczyną wszelakiej istotnej rytmiki w czynnościach naszych. Podniecając bowiem rytmicznie nasz system nerwowy i taksamo rytmicznie przyśpieszając wymianę materyi: rytmicznie tym sposobem nagromadza energję, której znaczna część podczas jakiejkolwiek pracy naszej, już to w energję ruchu, już to w energję niezbędną dla przejawu myśli przekształca się, z możliwym zaoszczędzeniem sił organizmu [1]).

---

[1]) Choćby mi też krytyka wykazała cały szereg błędów w rozumowaniach i spostrzeżeniach, to jednak zgodzić się będzie musiała, że rytmika tylko badana na tej drodze, którą tu obrałem, stać się może nauką.

Gdybyśmy zaś teraz zkolei mogli rozebrać dykcyą homerowską: zastanowić się nad plastyką i malowniczością wyrażeń, nad onomatopejami, epitetami, porównaniami, metaforami, nad t. zw. aorystami czasowników; nietrudnoby wykazać, że i tu wszystko to da się sprowadzić do podobnej głównej zasady: poddać umysłowi naszemu jaknajwiększą ilość obrazów i idei przy najmniejszej sumie wysiłków. I zaiste, w tym względzie Homerów i Sofoklesów dotąd nikt nie przewyższył.

A jest to właśnie najwyższy artyzm w sztuce. Bo pamiętajmy, że nie tylko nasze oko i ucho, ale też i nasze narządy intelektualne posiadają ograniczone sumy energii do wydatkowania w każdej chwili. Otóż, w każdej dziedzinie odnoszących się tu procesów intelektualnych, możemy zaznaczyć znakomite współdziałanie rytmu. Rytm bowiem poetycki, jednocząc się z rytmem serca naszego, rozbudza i skupia zarazem tę energję, a więc pobudza, jaknajmniej wyczerpując. Zapobiega rozpraszaniu się bezużytecznemu energii fizyko-psychicznej.

Uwidoczni się to nam dokładniej, gdy zbadamy z naszego stanowiska właściwą fonetykę starożytnego heksametru; wprzód jednak przekonamy się jeszcze w rozdziale następnym, że nietylko daktyle, jamby i trocheje, ale też wszelkie inne kształty zasadnicze poetyckiego rytmu możemy wyprowadzić z tchnień naszych: analizując je w zależności od właściwej „chwili“, z którą będziemy rozpoczynali t. zw. perjod sercowy i od szybkości, z jaką wypowiadane są myśli człowieka. Podmiotowe zaś uwydatnianie się tego miejsca i ta szybkość mają źródło w ruchliwości fantazyi, a więc w tem, co nazywamy nastrojem artystycznym.

Możliwem nawet jest, że rozmaite rodzaje tej ruchliwości mają swoje bardzo ścisłe równoważniki w różnych cząstkowych odmianach akcyi serca naszego i że w przyszłości uda się to naukowo wykazać i zdeterminować [1]).

---

[1]) Między innemi prof. kazańs. uniw. J. M. Dogel za pomocą licznych doświadczeń wykazał bardzo wybitne zmiany w krzywej sfygmograficznej (pletysmograficznej) człowieka, słuchającego muzyki, bądź wokalnej, bądź instrumentalnej. Zmiany te okazały się nie tylko zależnemi od danej melodyi, od jej tempa, mocy i wysokości tonów muzycznych, ale wprost nawet od insrumentu, na którym się gra, a więc od barwy tonów. „Nawet

oddech nasz staje się częstszym, lub wolniejszym, według tego, czy się gra *allegro*, czy *andante*. Zamieńcie *dur* na *mol* z tempem przeciągłym, a zauważycie, że oddech człowieka stanie się powolniejszym i głębszym, muskuły miękną, usposobienie staje się melancholijne". Zwracam tu jednak uwagę, że obserwacje i doświadczenia tego rodzaju, czynione za pomocą *pletysmografu* np., mogą nam dać tylko ogólnikowe rezultaty: mogą wykazać, że istnieje zależność akcyi serca od rytmu, melodyi, od barwy głosu, od tempa muzycznego i wogóle głosowego, na jakie ucho nasze jest wystawione, ale nie wykażą praw tej zależności; bo człowiek, nad którym w ten sposób robimy takie spostrzeżenia, podlega współcześnie zbyt różnorodnym sensacjom, już przez samo zastosowanie do niego naszych przyrządów badawczych, zmiany więc, jakie skonstatujemy w akcyi jego serca, zazwyczaj nie będą to zmiany wyłącznie zależne od czynnika, uwzględnionego przez nas w danym doświadczeniu. Tarchanow, Féré doszli mniej więcej do tych samych rezultatów, co Dogel, zaś M. L Patrizi „prostuje" poglądy poprzedników swoich: wykazuje on np., że krzywe pletysmografu, otrzymane od muzyki wesołej i smutnej, są zupełnie do siebie podobne.

Byłoby więc rzeczą ciekawą skonstatować tego rodzaju zmiany w akcyi serca i przyrządu oddechowego u człowieka, mającego myśl zupełnie swobodną, którego ręka nie tylko nie jest wprowadzana przez rękaw gutaperczany do szklanego cylindra etc. etc., ale któryby zgoła nie wiedział o tem, że jest przedmiotem podobnego rodzaju obserwacyi; bo prawidłowe współdziałanie serca, jakie usiłowałem wykazać dotychczas, jest tylko wielkim udogodnieniem dla prawidłowości, a raczej dokładności naszych funkcyi psychicznych i somatycznych, jest nawet, oile się zdaje, ich kształtnikiem ewolucyjnym, ale nie jest absolutnie dla nich niezbędnym w każdym poszczególnym wypadku. Zauważyliśmy np., że iść nam niewygodnie, dopóki serce nie zastosuje się do kroków naszych, ale nie powiedzieliśmy, żebyśmy iść w przeciwnym razie nie mogli.

IX.

Rytm w liryce starożytnej.

Tętno serca naszego, oddziaływając psychicznie, wytwarza też w naszej umysłowości intuicyjną ideę rytmu, kształcącą się w nas poniekąd samoistnie. Ztąd obok rytmu zasadniczego, zwykłego, z łatwo uchwytnym tempem naturalnym, możemy też rozróżnić rytm nastrojowo - psychiczny, bezpośrednie źródło w duszy naszej, a pośrednie w sercu mający, i wreszcie rytm, oile się zdaje, w zamiarze sztuczny — takt wprost ornamentacyjny, uszlachetniony artyzmem.

Wszystkie zaś te kategorje rytmu mają swoje znaczenie i bądź co bądź, uprawnienie w poezyi. Pierwotna bowiem naturalna metryka poetycka staje się w rozwoju swoim w wielu razach już tylko jakby drugiego stopnia motywem artystycznym, jak kolumny doryckie i jońskie w ornamentach architektury współczesnej. Poniekąd więc wyzwala się z pierwotnej fizjologicznej zależności, przybierając coraz bardziej specjalnie nastrojowy charakter, wreszcie jakby zgoła ornamentacyjny, trzymający się logiki artystycznej; tak, że już tylko subtelna analiza w metryce takiej poezyi i muzyki wyższego rozwoju podstawę ściśle antropofoniczną może wykazać [1]).

---

[1]) Bo rytm serca zespala się z rytmem artystycznym i przez zmianę prędkości pulsu i przez zmianę punktów zespalających. Mamy więc dla urozmaiceń pole niezmierne. Podobnie więc, „jak matematyka, wypłynąwszy ze zjawisk fizyki i astronomii, które same później oddzielnymi stały się naukami, oddziaływa na nie ku ogromnemu ich postępowi, jak fizjologja, pochodząca od medycyny i jako podrzędna jej część niegdyś uważana, później, studjowana odrębnie, staje się za czasów naszych nauką, od której głównie zależy postęp tejże medycyny“; tak rytm w poezyi i muzyce pierwotnie ściśle związany ze zwykłą akcyą serca naszego, wyzwala się poniekąd w rozwoju swoim z tej zależności, udoskonala się i urozmaica, jakby samoistnie,

My tu jednak zajmiemy się w dalszym ciągu przedewszystkiem zjawiskami rytmu naturalnego, z tempem naturalnym zarówno w zamiarze, jako też w interpretacyi.

Poznaliśmy dotąd głównie dwie formy poetyckiego rytmu, mające swój, łatwo dający się sprawdzić pierwowzór, w „tchnieniu“ ludzkim: daktyl i współrzędną mu dypodję jambiczną [1]). Jeżeli zaś przyjmiemy te formy jako zasadnicze, to wszystkie inne główne stopy rytmiczne w poezyi dadzą się z nich wyprowadzić zarówno w uzależnieniu fizjologicznem, jako też czysto gramatycznie. Różnice tu bowiem wytwarzają się wskutek pozornie bardzo małych, a jednak ważnych zmian w intonacyi, zmian zależnych od psychicznego stałego nastroju, akcentującego się w głosie naszym i w rezultacie wykształcającego nowe formy rytmu. Odrębne też nastroje typowe różnych mów ludzkich sprawiają, że stopy, które tu wyprowadzimy jako pochodne, wydawać się mogą gdzieindziej najwłaściwszemi, zasadniczemi przynajmniej z gramatycznego punktu widzenia.

Powtarzam jednak, że w każdym razie tylko te stopy, które bądź co bądź analitycznie w taki, lub inny sposób dadzą się sprowadzić do tych dwuch typów naturalnych, mogą być istotnie estetycznym motywem w formie poetyckiej. Wszelkie więc przeciążone, lub podskakujące daktyle, wszelkie bębniące jamby są to kreacje sztuczne, wytwarzane bez rozumienia rzeczy i bez intuicyi artystycznej.

Rytm bowiem, zwłaszcza w utworach szczerych poetycznych, jest zawsze i antropofonicznie i psychofonetycznie udoskonalonym, zidealizowanym, determinowanym lub determinującym wyrazem serdecznego tętna, ujawniającego się w mowie naszej, tętna, przy współ-

---

rozprzestrzeniając tym sposobem skalę naszych usposobień (nastrojów) psychicznych.

[1]) Analogicznie do terminologii muzyki daktyl składa się z półstopy i dwuch ćwiartek stopy:



Dyjamb zaś składa się z dwuch triolek, z których każda mawartość pół stopy:



udziale którego poemat został utworzony; i tym to właśnie sposobem rytm staje się czynnikiem potężnym, wprowadzającym w tenżesam ruch, w tenżesam nastrój serce (w literalnym znaczeniu tego słowa), czucie i wyobraźnię słuchacza. Jest więc obok *kadencyi*, pojmowanej tu jako objaw wzruszeń, towarzyszących objawom myśli naszych, i obok modulacyi głosek, najgłówniejszym wyrazem tego, co względnie nazywamy formą w poezyi; a więc najgłówniejszym z tych czynników w sztuce (poezyi i muzyce), które wywołują w innych ten nastrój uczuciowy, jaki ożywiał twórcę danego dzieła.

Zdaje mi się jednak, że mylą się ci, którzy domagają się idealnego zlania się, szczegółowej spółrzędności rytmu, taktu, średniówki etc. z interpunkcyą i wogóle z osnową poetycką. Ani od rytmu, ani nawet od melodyi wiersza wymagać tego nie można. Zupełnej takiej spółrzędności nie spotykamy też nawet w największych arcydziełach i bodaj nawet, czy ekspresja podobna byłby możliwą i czy byłaby pożądaną. Taka idealnie niezakłócona rytmika *a la longue* byłaby, bądź co bądź, monotonna, usypiająca. Wymagania też podobne mogły się nam narzucać tylko teoretycznie, dopóki teorja nasza była szkolarska, dopókiśmy nie znali istotnej gienezy metryki poetyckiej. Rytm nawet najdoskonalszy pomimo swego ogólnego zharmonizowania się z osnową, w szczegółach raz-wraz ujawnia w pewnym stopniu jakby niezależność, wytwarzając tym sposobem miłą rozmaitość w jedności. Nawet kadencya nie zawsze potrzebuje się zlewać z rytmem, bo akcent jej zazwyczaj jest zupełnie odrębny, nie zahaczający się koniecznie namacalnie o arsy rytmiczne; bo rytmika wyraża nam nie poszczególne, ale ogólne stałe tony uczucia naszego. Interpretator zaś, który rozumie poezję i jest istotnym artystą, potrafi zawsze głos współcześnie i do osnowy i do kadencyi i do rytmu zastosować w harmonii zupełnej.

Poznawszy tedy istotną gienezę metryki, możemy teraz wyprowadzić jakby rodowód i ustanowić już nie sztuczną, jak dotychczas, ale naturalną klasyfikację różnych figur, czyli stóp rytmicznych.

Od daktyla, przedstawionego w zwykły sposób (⏗ ⏑ ⏑), dadzą się wyprowadzić wszystkie inne stopy czteromorowe (z morą dłuższą), stopy, które możeby tu nazwać epicznemi, a więc przedewszystkiem spondej daktyliczny (⏗ —), który od daktyla różni się już tylko raczej fonetycznie, niż rytmicznie. Inne zaś stopy, względnie pochodne, wytwarzają już rytm zgoła odmienny, a więc i nastrojem wyróżniają

się znacznie; w szeregach jednak daktylowych można wskazać teoretycznie, jakby naturalne źródło tych stóp, gdyż w tym razie i tak zwane perjody serca, wyjaśniające nam dane zjawisko metryczne, od różnych ich faz możemy analogicznie rozpoczynać. Są to: amfibrachy (◡ ⏊ ◡), anapesty (◡ ◡ ⏊), spondeje anapestyczne (— ⏊) i stosowane niekiedy, t. zw. w prozodyi greckiej i łacińskiej *proceleusmaticusy* (◡ ◡ ◡ ◡), które zależnie od akcentu mogą być, zwłaszcza w lirycznych utworach, równoważnikami wszystkich innych stóp powyżej wymienionych.

Od sześcio-chwilowego zaś dyjambu (◡ — ◡ —), w którym mory (chwile) są, jak to już wykazaliśmy, półtora raza krótsze, niż w stopach poprzednich, łatwo znowu wyprowadzić wszystkie stopy, które możnaby nazwać lirycznemi: trzychwilowe i sześciochwilowe. A więc przedewszystkiem jamb (◡ ⏊), trochej (⏊ ◡) i trybrachus (◡ ◡ ◡), który zależnie od akcentu może być już to równoważnikiem jamba, już trocheja, już jednym i drugim. Stopy te jednak, uważane antropofonicznie, w poezyi są właściwie półstopami i takiemi też są zwykle zarówno u starożytnych, jak i u naszych poetów. Wyjątkowo tylko, jako takt, jako wyrazy specjalnych nastrojów, mogą pozornie przybierać charakter stóp samoistnych. Istotnie zaś pełnemi stopami mogą być chyba tylko w śpiewie. Tak zwany pyrrych (◡ ◡) tylko też wraz z dopełniającą go pauzą może być za pół stopy, lub też nawet za całą stopę uważany.

Takty bowiem mogą być półtchnieniowe, mogą też być inne gatunki taktów, ale stopy istotnego rytmu mogą być tylko pełnotchnieniowe (basisy); wszędzie też w dziełach ludzkich intuicyjnie przedewszystkiem tego pełnotchnieniowego rytmu poszukujemy. I tylko wtedy takt może być estetyczny, kiedy, albo wprost zlewa się z rytmem, albo pozostaje z nim w jakimś bardzo prostym stosunku, mniej więcej takim, jakie poznaliśmy między tętnem serca, a krokami naszemi.

Pełne więc stopy (sześcio-chwilowe): względnie więc: molossus (— — —) i pospolity i w naszej poezyi dytrocheus (— ◡ — ◡) są to stopy istotne, powstające nastrojowo, których źródło możemy wykazać w naturalnych szeregach dyjambicznych. Podobnie też, jak dyjamby i dytrocheje, zależnie od głównej arsy, jak to już poznaliśmy, mogą mieć, albo daktyliczny, spadający (⏊ ◡ — ◡), albo anapestyczny, podnoszący się (— ◡ ⏊ ◡) charakter.

Wracając zaś do tych form, które zwykle jambami, lub trochejami nazywamy, powtarzam, że na ogół wiersze tak zwane jambiczne i trocheiczne w liryce starożytnej skandujemy nie według stóp (półstóp), ale dypodyi (basis, stopa rzeczywista), czyli, że wiersze takie składają się właściwie z dytrochejów i dyjambów, jak to już widzieliśmy przy rozbiorze trymetrów i poglądzie na tetrametry sofoklesowe, co też, jak to później zobaczymy dokładniej, i do naszych trocheicznych i jambowych wierszy stosuje się najzupełniej. Tok zaś jambów i trochejów przedmiotowo uważany jest prawie jeden i ten sam, zmiany jednak przedmiotowe prawie nieuchwytne odpowiadają częstokroć bardzo ważnym zmianom podmiotowym [1].

W podobnym też stosunku, jak to widzieliśmy, pozostają między sobą daktyle, amfibrachy i anapesty.

Jeśli zaś zechcemy teraz z naszego stanowiska wyjaśnić skomplikowaną naogół metrykę liryk greckich, to trudność tu polega na tem, że utwory tego rodzaju przeznaczone były do śpiewu, faktycznie nie znanego nam dzisiaj, i przeto inne stosunki iloczasowe w grę tu mogły wchodzić częstokroć. Możemy jednak i tu, nawet bez głębszego wniknięcia w przedmiot, uczynić parę wniosków, jak sądzę, pouczających.

Zwróćmy np. uwagę na wiersze (szeregi) chórowe Sofoklesa anapestyczne. Np. Sohp. Ant. 110 — 116:

ὃν ἐφ' ἡ	μετέρᾳ	γᾷ Πολυ	νείκης
∪ ∪ —́	∪ ∪ —́	— ∪́ ∪	— —́
ἀρθείς	νεικέων	ἐξ ἀμ	φιλόγων
— —́	— —́	— —́	∪ ∪ —́
ἤγαγε	κεῖνος	δ' ὀξέα	κλάζων
— ∪́ ∪	— —́	— ∪́ ∪	— —́

[1]) Zupełnie taksamo i w muzyce: mała, przedmiotowo prawie nieuchwytna, częściowa zmiana w tempie, lub w tak zw. kadencyi, podmiotowo zmienia najzupełniej rytm, t. j. nastrój melodyi, zmieniając kierunek i moc odczuwania naszego. Z hymnu tworzy się pieśń skoczna i naodwrót. Rozprawiano już o tem i u nas, ale, oile sobie przypominam, bez dostatecznego rozumienia rzeczy; wyglądało to bowiem tak, jakby kompozycje muzyczne pozbawione były najzupełniej przedmiotowości, a tak nie jest.

αἰετὸς	εἰς γᾶν	ὡς ὑπερ	ἑπτα,
— ◡́ ◡	— —́	— ◡́ ◡	— —́
λευκῆς	χιόνος	πτέρυγι	στεγανός,
— —́	◡ ◡ —́	◡ ◡ —́	◡ ◡ —́
πολλῶν	μεθ' ὅπλων		
— —́	◡ ◡ —́		
ξύν θ' ἱπ	ποκόμοις	κορύθεσ	σιν.
— —́	◡ ◡ —́	◡ ◡ | —́ |	. ◡́

Widzimy przedewszystkiem, że anapesty mogą być zastępowane spondejami anapestycznemi (— —́), podobnie jak daktyle w heksametrze spondejami daktylicznemi, co łatwe jest do zrozumienia. Obok jednak zwykłych spondejów, spotykamy tu jeszcze w zastępstwie anapestów formy rytmowe pozornie do daktylów podobne, różniące się jednak od daktyla tem, że mają przycisk nie na drugiej zgłosce, ale na pierwszej krótkiej. Są to tak zw. spondeje ze ściągniętą tezą, a rozłożoną arsą (— ◡́ ◡). Te to właśnie formy metryczne są dla nas główną wskazówką dla znalezienia i wyprowadzenia naturalnej formuły wszystkich anapestów, już nie przez analogję z daktylem, ale bezpośrednio z chwil perjodu sercowego i przekonania się, że, wyprowadzając tę formułę teoretycznie ze zwykłej formuły daktyla, zbłądziliśmy cokolwiek.

Piąta, a nie czwarta chwila w daktylu jest tu pierwszą chwilą. Pierwsze więc dwie chwile anapestu wypadają na skurcz przedsionków, trzecia — kurczenie się komór sercowych, czwarta i piąta — skurcz tych komór, ostatnia — zupełna pauza. Zależność od następstwa tych chwil wszystkich trzech rodzajów stóp anapestycznych unaocznią nam następujące szematy:

Chwile perjodu sercowego:	5 6	1	2 3	4
	1 2	3	4 5	6
Anapest:	◡	◡	—́	
Spondeje anapestyczne:	—		—́	
	—		◡́	◡

Rozumiemy więc teraz, dla czego w spondeju anapestycznym z rozłożoną arsą przycisk instynktowo kładziemy na pierwszej, a nie na drugiej zgłosce krótkiej. Tylko w takim razie podobnego rodzaju

spondej może być równoważnikiem anapestu. Czwarta bowiem mora, a właściwie szósta chwila w każdym anapeście jest to zazwyczaj, jakby przyciszenie — pauza spółrzędna z chwilą zupełnego spoczynku serca.

Ta więc formuła racjonalna anapestu wyjaśnia nam też właściwą intonację, jaką zachowyjemy, recytując poprawnie szeregi anapestyczne. Rzeczywiście: stopy anapestyczne nie zlewają się z sobą tak jak daktyle, arsy tu są jakby ucinane i między każdemi dwiema stopami odczuwamy zawsze jakby przepustę — pauzę. I to właśnie jest znamienną cechą anapestu, odróżniającą rytm anapestyczny od daktylicznego. Tylko w połączeniu spondeja o rozłożonej tezie ze stopą następną pauza ta w głosie naszym nie uwydatnia się [1]).

Widzimy więc, że anapest nie tak znowu wprost daje się wyprowadzić ze zwykłej formuły daktylicznej. Wyprowadzić go dopiero możemy, jeśli nie cztery mory sztuczne, ale sześć chwil naturalnych uwzględnimy w formule daktyla (⏑̍⏑́⏑́·⏑⏑⏑̍).

A teraz zwróćmy uwagę na ostatni szereg powyższych anapestów Sofoklesa. Jest to tetrapodja anapestyczna katalektyczna, w której teza ostatniej stopy nie jest zgłoskami oddana. Dla uzupełnienia rytmu zastępujemy zgłoski, których brakuje, przedłużeniem arsy poprzedzającej stopy do wartości sześciu chwil (czterech mor). Wywołuje to w pięknej interpretacyi właściwy efekt bardzo poetyczny, ale też i ten efekt zgoła nie wychodzi z kluby naszej przyrodniczej zasady rytmu: przedłużamy w ten sposób arsę przedostatnią, aby następna, ostatnia arsa nie uwydatniła się w głosie naszym wpierw, aż spółcześnie z następującym skurczem komór sercowych. Wiemy zaś już, że perjody sercowe, kształtujące anapesty, z piątą chwilą się rozpoczynają [2]).

---

[1]) Chociaż ta trzecia zgłoska takiego spondeja, jest, oile się zdaje, jedno-chwilowym fonematem częściowo tylko wykonywanym, a przeważnie w zamiarze pozostającym.

[2]) Pojmujemy więc teraz i to, dla czego zderzenie się dwuch ars w mowie poetyckiej robi wrażenie przykre dla ucha. Dla miłodźwięku niezbędne jest w takim razie oddzielenie tych ars pauzą trójchwilową (dwumorową). Zwracam jednak uwagę, że mowa tu jest o istotnych arsach, a nie o zwyczajnych akcentach. Byłoby dowodem niezrozumienia rzeczy, gdybyśmy tę zasadę do zwykłych akcentów mowy naszej usiłowali (jak to się dzieje) konsekwentnie stosować.

Toż samo zjawisko rytmowe mamy np. w następującym wierszu:

Nie powściąg|nął go miecz,| ani kul| ◡ ◡ grad....

albo:

Serca ból| w Wiśle zmyć| i z jej fal| ◡ ◡ pić....

Wogóle wszystko prawie to, co wyżej powiedzieliśmy o anapestach uwydatni się nam również, gdy i po polsku zechcemy naśladować podobnego rodzaju tok rytmiczny.

Oto np. mniej więcej wolny przekład przytoczonych powyżej sofoklesowych szeregów:

Nawoła|ny, przez gniew| Polini|ka, do Teb,
W bratobój|czą się waśń,| chciwy łu|pu, rzuciw(szy),
Z wielokrzy|kiem i chrzęs|tem, od zbro|i się ćmiąc,
Z góry wpadł,| gdyby o|rzeł, gdy le|ci od chmur
I białe|mi się skrzyd|ły na słoń|cu rozbłys(ka):
Jego tarcz| taki blask,
Jego hełm| grzywostroj|ny od gwiazd| ◡ ◡ lśniał.

Albo weźmy z podobnym rytmem zakończenie antystrofy 1-szej tegoż Paradosu w „Antygonie".

Ale Zews| nie dopuś|ci zuchwal|ca na szczyt:
Skoro uj|rzy, jak w zbro|jach od zło|ta lśnią,
Gdy usły|szy rozgłoś|ny orę|ży ich trzask,
Wielohucz|ne okrzy|ki — zwycięs|twa ich śpiew:
Gromogłoś|nym pioru|nem z Olim|pu go żgnął
I na łeb| rzuci z baszt;
A niewczes|ny tryum|fu ich wrzask| ◡ ◡ ścichł [1]).

---

[1]) Dla porównania, przytaczam tężsame dwa ustępy w przekładzie prof. K. Morawskiego, bezwarunkowo najlepszym ze wszystkich naszych przekładów „Antygony" i z wielu względów prawdziwie pięknym.

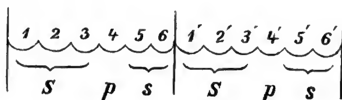
. . . .

1) Bo Polynejka gniewny spór
Krwawy zażegł w ziemi bój:
Z chrzęstem napadł z szumem piór
Śnieżnych orłów lotny rój.
I zbroice liczne błysły
I z szyszaków pióra trysły.

To też i w naszej literaturze można spotykać podobnego rodzaju efekty, jak to zresztą później zobaczymy.

Wszystkie więc główniejsze figury metryczne w poezyi możemy wyprowadzić ze wspólnego wykształcającego je czynnika — z sześciu faz perjodu sercowego.

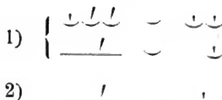
Następująca figura niech nam przedstawi dwa takie perjody, w których pierwsza faza jest współrzędna z pierwszą chwilą daktyla, lub daktylicznego dyjambu:



Otóż: rozpoczynając stopę z pierwszą chwilą otrzymujemy dyjamb daktyliczny:



Z tego zaś wyprowadzamy stopy: 1) daktyl, 2) daktyliczny spondej:



. . . .

2) Bo Zeus nie cierpi dumnych głów:
A widząc ich wyniosły lot
I złota chrzęst i pychę słów,
Wypuścił swój piorunny grot.
I w zwycięztwa samym progu
Skarcił butę w dumnym wrogu.

Zwracam uwagę, że chociaż w rytmie tych wierszy nie mamy uprzedmiotowionych anapestów, to jednak arsy mają tu charakter anapestyczny. Pomówimy później o tego rodzaju rytmie w poezyi naszej.

Rozpoczynając stopę z drugą chwilą, a kończąc ją na 1′, otrzymujemy w podobnyż sposób dytrochej właściwy, spadający:



Rozpoczynając z chwilą 4 a kończąc na 3′, otrzymujemy dyjamb anapestyczny (podnoszący się):



Rozpoczynając z chwilą 5, a kończąc na 4′ otrzymujemy: 1) dytrochej anapestyczny, 2) anapest i 3) oba spondeje anapestowe.

1)

2)

3)

Rozpoczynając nareszcie z chwilą 6, a kończąc stopę na 5′, otrzymujemy: 1) udoskonaloną figurę stopy jońskiej mniejszej (z której łatwo już bezpośrednio tęż stopę większą możemy wyprowadzić) i 2) amfibrach, którego formułę, jak teraz widzimy, podobnie jak formułę anapestu, nieco błędnie wyprowadziliśmy wpierw bezpośrednio gramatycznie z formuły zwykłej daktyla, przez rytmologów przyjętej. Zaznaczona bowiem poniżej przesuwalność długości zgłoski arsowej jest właśnie cechą znamienną amfibrachu, wyróżniającą rytm amfibrachiczny mniejszą wybitnością ars, większą ich łagodnością od rytmu daktylicznego i anapestycznego.

1)

2) { ⏑⏑ —́— ⏑
⏑ —́— ⏑⏑́
⏑ —́— ⏑ }

Oba więc typy figur, czyli stóp rytmicznych, któreśmy nazwali epicznemi i dramatycznemi pod względem formalnym możemy sprowadzić do jednego typu i wyprowadzić jakgdyby gienetycznie z którejkolwiek figury poszczególnej, przyjętej za punkt wyjścia.

Naogół zaś w tych formach rozróżnić też możemy trojakiego rodzaju takt słowa ludzkiego: kołyszący się, spadający i podnoszący się, a więc amfibrachiczny (gawędziarski), daktyliczny (opisowy) i anapestyczny (uroczysty).

Stopy tego taktu wyprowadziliśmy naprzód gramatycznie, i otrzymaliśmy formuły ogólnie przyjęte dotychczas — bakalarskie, właściwie nie mówiące nic, łudziliśmy bowiem sami siebie jeśliśmy utrzymywali, że te formuły mówią cośkolwiek; gdy zaś nie poleniliśmy się każdą z tych stóp wyprowadzić ze wspólnego im czynnika kształtującego i zarazem czule stosującego się do uczuciowości naszej, otrzymaliśmy sowitą nagrodę: otrzymaliśmy bowiem wzory pełne treści żywotnej, wzory, z których bezpośrednio znamienne właściwości różnego rodzaju rytmiki poetyckiej możemy teraz wyprowadzać.

Mówiliśmy już w tym względzie o daktylu i anapeście, o amfibrachu pomówimy obszerniej, gdy będzie mowa o rytmie w naszej poezyi. Tu zaznaczamy tylko jeszcze raz, że amfibrachy wyróżniają się przedewszystkiem mniejszą wybitnością ars, wygłaszamy je też zazwyczaj z łagodnym naciskiem, łagodnie z obu stron z tezami się zlewającym. Dzieje się tak, już to wskutek owej przesuwalności arsy, o jedną chwilę w tył, albo naprzód, ku tezie słabszej fonetycznie, już, że w toku amfibrachicznym energja naszego tchu wyczerpuje się na rozdzielanie pomiędzy sobą tez należących do dwuch stóp sąsiednich.

W podobny też sposób możemy sprawdzić, uzasadnić i udoskonalić formuły wielu innych rzadszych stóp w liryce starożytnej, stóp, które w poprawnej interpretacyi (deklamacyi) zawieramy też intuicyjnie w granicach perjodu sercowego, akcenty ich do energii faz tegoż perjodu stosując.

1)	Molossus	◡◡ ◡◡ ◡◡ — — —
2)	Bachius	◡ ◡◡ ◡◡◡ ◡ ◡◡◡ ◡◡ ◡ — —
	Antybachius	◡◡ ◡◡◡ ◡ ◡◡◡ ◡◡ ◡ — — ◡
	Amfimacer	◡◡◡ ◡ ◡◡ ◡◡ ◡ ◡◡◡ — ◡ —
3)	Choriambus	◡◡ ◡ ◡ ◡◡ — ◡ ◡ —
	Antispastus	◡ ◡◡ ◡◡ ◡ ◡ — — ◡
4)	Pyrhodactylus	◡ ◡ ◡◡ ◡ ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡
	Pyrhoscholius	◡ ◡ ◡ ◡◡ ◡ ◡ ◡ ◡ — ◡
5)	Peon I	◡◡◡ ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡

Z tego ostatniego bezpośrednio możemy wyprowadzić Peon II (◡ — ◡ ◡), Peon III (◡ ◡ — ◡) i Peon IV (◡ ◡ ◡ —). Pierwszy z nich z daktylem, drugi i trzeci z amfibrachem, a czwarty z anapesstem są, jak widzimy, w bliskim pokrewieństwie.

6) Podobnież wszystkim czterem tak zwanym epitrytom: 1. (◡ — — —), 2. (— ◡ — —), 3. (— — ◡ —), 4. (— — — ◡) zwykle w czytaniu dajemy wartość jednej stopy naturalnej; a tylko chyba w śpiewie, lub w interpretacjach z odpowiedniemi pauzami, pierwszy z nich może być spojeniem jamba ze spondejem, drugi trocheja

ze spondejem, trzeci spondeja z jambem, a czwarty — spondeja z trochejem [1]).

Naogół rytmika liryki starożytnej, a przedewszystkiem chórów w tragiedjach greckich jest, jak wiadomo, częstokroć bardzo trudna do uchwycenia, a nawet według pewnych zapatrywań w niektórych razach zginęła dla nas bezpowrotnie. Towarzyszący bowiem takim strofom taniec i muzyka (melodja) nadawały im dopiero właściwą rytmiczną wartość.

Właściwie więc wpierw rytm tej muzyki, a więc i samą muzykę należałoby odnaleźć. Rzecz, rozumie się, niełatwa, sądzę wszakże, iż nie jest niemożliwą. Bo zważmy, że słowa tu i muzyka jaknajściślej, klasycznie we wzajemnej zależności artystycznej, musiały się do siebie stosować; nie tak, jak w operze współczesnej, gdzie krzykliwa orkiestra raz-wraz słowo zagłusza, a publiczność zamiast słyszeć głos, widzi tylko otwarte usta aktora. Ateńczyk nie zniółby takiego nieporozumienia w sztuce, tak jawnej rozbieżności efektów. Ta więc harmonijna zbieżność pierwiastków sztuki starożytnej, oraz prostota owoczesnej melodyi, prostocie obyczajów odpowiadająca, jest dla nas wskazówką, że rytm tych liryk i tych chórów nie jest niemożliwy do odtworzenia. Trzeba tylko, żeby badacz był istotnym miłośnikiem poezyi i muzyki zarazem: znał się na nich i miał też zmysł intuicyjny, ku właściwej go metodzie kierujący. W każdym razie odcyfrowanie tego rytmu byłoby rzeczą chyba łatwiejszą, niż odczytanie np. hieroglifów egipskich.

Jeśli tedy wiemy, że rytmiczny tok tych liryk wytwarzał się w zastosowaniu do znanych poetom melodyi i rytmów muzycznych; to nie bez zasady też możemy przypuścić, że rytm ten nie był znowu tak sztuczny, jak się nam dziś wydaje. Był on zapewne w zjedno-

---

[1]) Przyznać tu wszakże musimy, że wiele jeszcze trzeba przenikliwości i zmysłu krytycznego, aby wszystkie miary poetyckie pod powyższemi sześcioma numerami umieszczone postawić na gruncie tak racjonalnym, jak postawiliśmy przed tem, jak sądzę, stopy, które nazwaliśmy epicznemi i dramatycznemi. Tu czysto teoretycznie, prowizorycznie naszkicowałem wspólne uzasanienie tych formuł, które, nie przeczę, że może się nawet okazać błędnem w niektórych szczegółach. Bo wszelkiej teoryi nie należy dowierzać, dopóki każde, odnoszące się do niej, zjawisko bezpośrednio nie zostanie skonstatowane.

czeniu z muzyką tak samo naturalny (antropofoniczny), jak rytm heksametru i jambów sofoklesowych; a istotnie sztucznym, kształtującym, a nie kształcącym się, stał się dopiero w naśladownictwie, jako motyw efektowny bardzo. Rytm np. tak zwanej strofy alcejskiej mógł być zupełnie naturalny u Alkaosa, sztucznym stał się dopiero u Horacego.

Takie więc stopy rytmiczne, jak *molossus, peony, epitryty* etc. jeżeli spotykamy w utworach przeznaczonych do zwykłej deklamacyi, to zazwyczaj nadajemy im wartość prozodyjną stóp naturalnych, a więc mniej więcej $^{4}/_{5}$ sekundy wynoszącą; występować bowiem mogą w utworach wyłącznie poetyckich, specjalnie do śpiewu nie przeznaczonych, chyba tylko jako formy częściowo, lub stale zastępcze, zmieniające, rozumie się, ton utworu: z iloczasem jednak odpowiednio ściągniętym, podobnie jak anapesty, a nawet daktyle w trypodjach i tetrapodjach sofoklesowych, gdy występują na miejsce trochejów, lub jambów.

Wyszukiwanie zaś miar podobnych w naszym np. języku poetyckim, nie zdaje się, aby mogło do jakiegokolwiek pozytywnego rezultatu doprowadzić. Bo tu nie chodzi przecież o wynajdywanie poszczególnych wyrazów, lub wyrażeń, których iloczas i akcent da się pod taką, lub inną formułę jako tako podciągnąć, ale chodzi o artystycznie naturalny tok rytmiczny; gdzie bowiem toku podobnego niema, tam taka, lub inna kombinacja metryczna jest najczęściej zupełnie dowolna i wytwarzać sobie możemy nieraz przeróżne takie kombinacje, jeden i tenże sam wiersz rozdzielając.

Tok zaś rytmiczny, zależny od tego rodzaju stóp, nawet czysto ornamentacyjnie u nas, wobec mało uprzedmiotowionej prozodyi języka, niełatwo dałby się osięgnąć i dotąd, być może, bywał w zamiarze, ale w wykonaniu nie spotykamy go nigdzie. Formy bowiem takie w sposób naturalny — powtarzam — mogły się wykształcić tylko w utworach poetyckich bezpośrednio, klasycznie do nieznanych nam dzisiaj taktów muzyki przystosowanych.

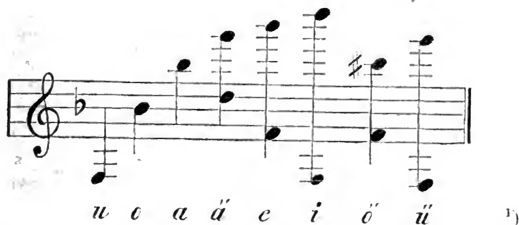
Pozostał więc tylko szkielet tych form, należy zaś nam odbudować ich kształt istotny; podobnie jak Cuvier z paru wykopanych kości odbudowywał kształty nieznanych nam dziś tworów, żyjących przed miljonami lat. Rzecz nawet, zdawałoby się, powinna być łatwiejszą. Bo zważmy tylko:

Przedewszystkiem apriori, ściśle analogicznie możemy wnioskować, że nie były to kompozycje, któreby z jakiegobądź względu dawały się porównać z wielkiemi utworami kompozytorów nowoczesnych. Rytm i melodja tych chórow cechowały się bezwarunkowo wprost ludową prostotą. Bo dzieła sztuki u Greków starożytnych, bezpośrednio z pierwiastków życia narodowego wykształcone, były tak, jak to życie, niezmiernie proste: nie skomplikowaniem i wyrafinowaniem dziś nam one imponują, ale właśnie tą doskonałością swoją w tej prostocie.

Rytm w tych pieśniach, w tych chórach mógł być tylko artystycznie udoskonalonym rytmem roboczych pieśni ludowych, tych pieśni, które są osłodą człowiekowi podczas pracy i wprost jej ekonomicznym pierwiastkiem, a w czasie wypoczynku weselem w takt tejże roboty ożywiającym się.

A melodja? I tej należy tu bezwarunkowo szukać wprost w naturalnym motywie melodyjnym słowa ludzkiego.

Donders, Helmholtz, Hermann wykazali, że samogłoski mowy naszej różnią się międzą sobą tembrem, czyli tak zwaną barwą dźwięków w fizykalnym znaczeniu tego słowa; w tym zaś tembrze wśród górnych tonów harmonicznych każda ma swój własny odrębny stały ton zasadniczy. Tym sposobem *U* jest najniższe, najwyższe *I* i tuż przed niem stojące *E*. Oto samogłoski według Helmholtz'a:



[1])

[1]) *y* nasze w zasadniczym tonie, oile się zdaje, nie powinno się różnić od *i*, jest to bowiem *i*, przy wymawianiu którego jeno krtań się nieco obniża, kształt zaś jamy ustnej pozostaje tenże sam. Prawdopodobnie jednak dla *y* ton dolny będzie miał przewagę nad górnym.

Tony te, oile się zdaje, nie w krtani się wytwarzają, ale w jamie ustnej podczas wymawiania samogłosek i nawet, jeśli je nazywamy tembrem samogłoskowym, to należy to czynić z zastrzeżeniem odpowiednim, gdyż są one jakby całkiem niezależne. Ton bowiem taki przecież nie koniecznie musi harmonizować z tonem, w jakim bierzemy daną samogłoskę. On wprost zależy od kształtu jamy ustnej, mniej więcej stałego dla każdej samogłoski i od wprowadzenia ścian tej jamy w jakieś drżenie całkiem odmiennego pochodzenia.

Że tym jednak sposobem tworząca się melodja, zwłaszcza w języku pierwotnym, przy przeciąganiu samogłosek i współudziale spółgłosek dźwięcznych, symbolizować mogła muzykalnie treść słowa ludzkiego, jest to rzeczą niezmiernie prawdopodobną; można taką melodję bowiem i dziś w tym charakterze, zwłaszcza teoretycznie, wykazać częstokroć [1]). Zważmy atoli, że przy wymówieniu każdej samogłoski w ustach naszych brzmi cała orkiestra tonów, a nawet dwie orkiestry. Otóż, nie koniecznie chodzi o to, żeby ton dominujący w muzyce wokalnej był tak zwanym tonem zasadniczym samogłoski, ale żeby harmonizował z tym tonem. Z tego to względu wyjątkowo tylko melodja, wykazana tonami zasadniczemi samogłosek, jest istotną melodją danego wiersza.

Przypuszczać mamy też prawo, że dźwięczność mowy naszej zależy w znacznej części od dobrej instrumentacyi tonów, w jakich bierzemy samogłoski z zasadniczemi tonami „tembru“ tychże samogłosek. W muzyce też wokalnej, oile się zdaje, pożądaną jest nietylko współrzędność ars poetyckich a muzykalnych (kogoż nie razi np. w Halce: „dziewczyno mojaaaa!...“), ale też jak najwłaściwsze (antropofoniczne) ustosunkowanie zasadniczej wysokości samogłosek do wysokości odpowiadających im tonów melodyi. Zauważono przecież, że osoby, mające gruby głos, chętniej posługują się wyrazami o niskich samogłoskach, niż osoby z głosem wysokim i naodwrót.

---

[1]) Na podstawie tych danych u nas Włodzimierz Zagórski wyprowadza praktyczne wnioski, bardzo daleko idące; jeśliby zaś okazały się one słusznemi, to rzecz ta, sądzę, mogłaby rzucić dużo światła i na kwestję tu przez nas poruszoną. Tymczasem jednak, zwłaszcza komuś nie wtajemniczonemu, nastręczać się tu musi bardzo wiele wątpliwości.

Więc to może być drugą wskazówką dla odtworzenia tej wokalnej muzyki starożytnych, po której nam pozostał tylko tekst słowa i rytm poczęści.

Mamy też i trzecią wskazówkę, która nie może nie mieć znaczenia wobec klasycznego zjednoczenia się wszystkich pierwiastków sztuki staro-heleńskiej: oto, w nutach długich i mocnych, przy dobrym zharmonizowaniu muzyki z tekstem, zawsze będzie miała pierwszeństwo sąmogłoska otwarta, wymawiana całą rozwartością ust (*a*, *e*), przed samogłoską stłumioną (i, u, y) niezależnie od ich wysokości zasadniczych.

Łatwo to możemy sprawdzić, choćby np. na tej znanej u nas melodyi, ślicznie do słów Baluckiego zastosowanej:

Góraaaalu, czy ci nie żaaal
Odchodzić od stroon ojczyystych,
Świeerkowych laasów i haaal
I tych potookóów srebrzyystych?
Góraaaalu, czy ci nie żaaal?....

Zastosujmy zaś nutę tego ostatniego wiersza do odpowiedniego w strofie zaraz następnej:

Czy ciiiii tych starych nie żal?

a przekonamy się, że melodja, a raczej interpretacja straci dużo na piękności wskutek tylko zmiany samogłoski *a* na *i* w drugiej zgłosce tego wiersza. A zdawałoby się przecież, zwłaszcza komuś powierzchownie na rzecz patrzącemu, że właśnie wskutek podwyższenia tonu, *i* jest tutaj odpowiedniejsze, niż *a*. Piękne są też w tej pieśni wszystkie trzy *e* otwarte w wierszu:

Dla chleeeeba, paniee, dla chleeeba....

X.

Fonologja heksametru.

Rytm heksametrowy, doskonaląc się w kierunku najmniejszego oporu i tym sposobem gramatycznie się uprzedmiotawiając, wpłynął też na wytworzenie się odrębnej fonetyki, jednej z najosobliwszych dla filologa, jednej z najwytworniejszych dla estetyka; fonetyki, która następnie stała się zasadniczą cechą artystyczną całej poezyi staro-heleńskiej, a poczęści i rzymskiej. Pozostaje więc nam jeszcze, zanim przejdziemy do rytmiki polskiej, swojej własnej, przynajmniej pobieżnie rozpatrzyć z naszego stanowiska fonologję, a więc miłodźwięczność (eufonję) heksametru greckiego.

Aby zaś mieć podstawę umiejętną do bezpośrednich, jako też i dalszych spostrzeżeń i uogólnień w pracy niniejszej, poznajmy naprzód, lub też przypomnijmy sobie w głównych zarysach przyrząd ludzki „wymawianiowy", jak go nazywa prof. B. de Courtenay, t. j. służący do wykonywania procesów fonacyjnych.

„Przy wytwarzaniu brzmień języka konieczne są trzy czynniki: prąd wydechowy, regulowany przez muskulaturę oddechową, przeszkoda brzmieniotwórcza w krtani, lub jamie ustnej, albo też w obu razem i przestrzeń rezonansowa. Przyrząd mówniczy składa się więc: 1) z klatki piersiowej, służącej do wydychania powietrza, 2) z krtani z wiązadłami (strunami) głosowemi, 3) z jam nosowych, jako rezonatorów i 4) najważniejszej dla wszystkiego jamy ustnej".

O płucach i o klatce piersiowej, jako czynniku, służącym do wdychania i wydychania powietrza z płuc, mówiliśmy już. Skonstatowaliśmy również udział serca w procesach fonacyjnych, nadający

napewno akcent mocno przydechowy pierwotnej gardlanej mowie człowieka i kształtujący dziś prozodją w językach poetyckich.

Z płuc idzie ku górze rura zwana tchawicą, a zakończona u góry rozszerzeniem, noszącem nazwę krtani. Krtań składa się z kilku chrząstek, połączonych ze sobą za pomocą stawów, więzów i mięśni; w poprzek zaś niej wewnątrz, poziomo idzie przegroda, składająca się z dwuch fałd błony śluzowej: wystają one z boków i nie zupełnie są ze sobą zetknięte, pozostawiając szczelinę, idącą od przodu ku tyłowi, t. zw. szparę głosową. Wewnątrz tych fałd w tymże samym kierunku przechodzą elastyczne włókna. Te fałdy są to właśnie tak ważne dla muzykalnej strony mowy ludzkiej wiązadła, czyli struny głosowe.

Z krtani przechodzimy przez gardziel (przełyk) do górnej, głównej części przyrządu, rozdzielającej się na jamę ustną i na dwie jamy nosowe. Jama ustna jest najważniejszą częścią przyrządu mownego. Znajdujemy w niej najwięcej, już to, ruchomych narzędzi mówniczych, grających — jak doskonale wyraża się prof. B. de Courtenay — rolę młotów fonacyjnych, już to stałych, nieruchomych miejsc wymawiania, będących „kowadłami fonacyjnemi“. Do narzędzi ruchomych należą: podniebienie miękkie wraz z języczkiem (*uvula*), różne części języka (*lingua*) i wargi, a zwłaszcza warga dolna: do miejsc zaś nieruchomych: różne części podniebienia twardego, zęby i do pewnego stopnia warga górna.

Ruchy podniebienia miękkiego regulują połączenie między jamą ustną, a jamami nosowemi, już to zamykając, już otwierając jamy nosowe.

Wyrazy mowy naszej składają się z głosek, które rozdzielamy na: zgłoskotwórcze, czyli samogłoski (sonanty) i niezgłoskotwórcze, czyli spółgłoski (konsonanty). Otóż: w jamie ustnej wytwarzają się, dziś zwłaszcza, główne właściwości zarówno spółgłosek, jako też samogłosek. „Spółgloski powstają przez umiejscowione działanie szmerotwórcze poszczególnych narzędzi ruchomych jamy ustnej; samogłoski zaś przez rezonans akustyczny całej jamy ustnej, przyjmującej pewną określoną formę przez zbliżenie narzędzi ruchomych, bądź to nawzajem do siebie, bądź też do miejsc nieruchomych. Rezonans ten, nadający danej samogłosce właściwą jej barwę akustyczną, jest skutkiem wzmocnienia pewnych tonów górnych, har-

monizujących (?) — według określenia przyjętego w nauce — z tonem głównym, drgających muzykalnie, strun głosowych.

Zmiany te sprawują jednak nietylko rozmaitość barwy samogłosek, ale też rozmaitość w samogłoskach t. zw. tonów akustycznych, bądź co bądź nie zależnych, jak to już mówiliśmy, od tonu, w jakim bierzemy samogłoskę. Najwyższy taki ton posiada *I*. Przy wymawianiu też tej samogłoski jama ustna spłaszcza się, wargi ściągają się w tył i język grzbietem przybliża się ku podniebieniu miękkiemu; jednocześnie zaś krtań nieco się podnosi, tak, że cały kanał mowny skraca się znacznie. Najniższy zaś ton ma samogłoska *U*. Przy wymawianiu też tej samogłoski wysuwamy wargi ku przodowi, lejkowato je zaokrąglając, krtań zaś opuszcza się na dół, tak, że kanał mowny wedle możności wydłuża się. Wysokości tonów innych samogłosek zawierają się między wysokością *U* i wysokością *I*. Krtań więc i jamy ustno-nosowe przedstawiają jakgdyby osobliwe bardzo, strunowe narzędzie muzyczne, o zmieniającej się przestrzeni rezonansowej, wskutek czego narzędzie to wytwarza nietylko rozmaitość tonów, ale też rozmaitość barwy akustycznej.

Przechodząc zaś do konsonantów, to przy wymawianiu każdej z tych głosek, jak już wspomniałem, w samej jamie ustnej powstaje szmer, do którego, albo wcale nie przyłączają się oddźwięki głosu (spółgłoski bezdźwięczne, „ciche“: *p*, *t*, *k*, *f*, *s*, *ch*), albo też dźwięk odgrywa tu rolę dodatkową, zmieniającą charakter szmeru (spółgłoski dźwięczne: *b*, *d*, *g*, *w*, *z*, *h*... a także płynne *r*, *m*, *n*, *l*). Pierwsze też z nich nazywają się „mocne“ a drugie „słabe“: ta słabość i moc jest rezultatem różnego natężenia czynności narzędzi jamy ustnej. Przy wymawianiu spółgłosek bezdźwięcznych, cały zapas energii prądu wydechowego idzie na pokonanie przeszkody w jamie ustnej, wskutek czego spółgłoski te wymawiają się z większą siłą; przy wymawianiu zaś spółgłosek dźwięcznych, część tej energii zużytkowuje się na wprowadzanie strun głosowych w drganie muzykalne, tak, że wskutek tego pokonanie przeszkody w jamie ustnej może się odbyć już tylko z mniejszą siłą.

Zależnie od miejsca, w którym powstaje szmer głoskotwórczy, dzielimy spółgłoski na kilka grup: podniebienne (*k*, *g*, *j*), językowe (*t*, *d*), wargowe (*p*, *b*), języczkowe („*ehr*“); zależnie zaś od sposobu powstania szmeru są one: zamknięte (*p*, *b*, *t*, *d*, *k*, *g*), trące (*f*, *w*, *s*, *ch*, *j*) i *drżące* (*r*, „*ehr*“).

Przy zgłoskach zamkniętych szmer powstaje stąd, że prąd wydechowy przerywa nagle zamknięcie jamy ustnej. Są to wargowe (*p*, *b*), językowe (*t*, *d*), podniebienne (*k*, *g*).

Przy głoskach trących szmer powstaje wskutek tarcia powietrza o ściany zwężonej jamy ustnej. Są to: wargowe: *f*, *w* (ostre), językowe: *s*, podniebienne: *ch*, *j*.

Głoski drżące powstają przez to, że prąd wydechowy, uderzając o jakąś miękką część ust, wprawia ją w drganie. Taką głoską jest nasze językowe *R*, w fonologii jednak heksametru greckiego należy tu nam uwzględnić raczej chyba *R* języczkowo-gardlane (*ehr*), gdyż już sama mocna przydechowość *r* greckiego (ῥ) dowodzi, że starożytni Grecy spółgłoskę tę przez drżenie języczka wymawiali, jak to i dziś niektórzy i u nas zapewne atawistycznie wymawiają [1]).

Żeby zaś wytworzyć *L*, należy dotknąć językiem twardego podniebienia, tak, aby powietrze uchodziło bokami, pomiędzy ścianami wewnętrznemi policzków i bokami zębów. *H* powstaje, jeśli prąd wydechowy trze się o podniebienie (*ch*), lub o brzegi głosowych wiązadeł, przy szeroko otwartej szparze głosowej (niemieckie *h*, greckie ὁ, ῥ...). Jeśli zaś powietrze zostaje wypchnięte spółcześnie przez jamę ustną i nosową i gdy pierwsza nagle zamyka się: już to wargami, już językiem między zęby wciśniętym; wtedy w pierwszym razie powstaje głoska *M*, a w drugim *N*.

Widzimy z tego wykazu, że krtań, język, wargi, są to narządy ruchliwe „młoty fonacyjne", które większą lub mniejszą, a w każdym razie bardzo skombinowaną wykonywują pracę podczas mowy naszej. Rozumiemy więc, jak ważną jest rzeczą, aby te rozmaite czyn-

---

[1]) Mówimy: atawistycznie, gdyż napewno i do *R* stosuje się prawo ewolucyi spółgłosek, wykazane przez prof. B. de Courtenay, a polegające na tem, że wraz z rozwojem języków ludzkich stopniowo czynności mowne, dążąc do możliwego oszczędzania pracy w trzech kierunkach: fonacyjnym, audycyjnym i cerebracyjnym, przesuwają się od dołu ku górze i od tyłu ku przodowi, t. j. z krtani do jamy ustnej i od tyłu języka ku końcowi jego. Tym sposobem *g* przechodzi w *dz*, *k* — w *c* (Jeszcze Rzymianie podobno wymawiali Kykero, a nie Cycero). Podobnież zapewne i z pierwotnego drżącego gardłowo-języczkowego *r* (*ehr*) wytworzyło się nasze *r* drżąco-językowe, suggestyjnie szybko się rozprzestrzeniwszy wśród narodów europejskich. Już jednak Rzymianie, oile się zdaje, wymawiali *r* końcem języka.

ności narządów mownych odbywały się z możliwym zaoszczędzeniem sił naszych, aby więc szły w kierunku najmniejszego oporu, nie stając sobie na wstręcie, ale harmonijnie wspomagając się nawzajem. Jak zaś ważną rolę w tym względzie może odegrać współdziałanie ars poetyckich, to również nie trudnem jest do przewidzenia.

Otóż, analizując fonetykę heksametru homerowego, przekonywamy się, że dźwięki i wyrazy tak są tam dobrane, niekiedy nawet przekształcone umyślnie i tak ułożone potoczyście: że naturalne dążenie każdego języka w rozwoju swoim jest tu doprowadzone do swego celu idealnego, że ta praca jest tu minimalna, że te kombinacje poszczególne i zbieżne są właśnie jaknajprostsze.

Recytowanie więc Iliady i Odysei i pod tym względem wymagało jaknajmniejszego wysiłku narzędzi mownych rapsoda, lub aoida: recytować mógł pieśń po pieśni długo, nietylko nie pokazując po sobie, ale też i prawie nie doznając znużenia nadmiernego. A pamiętajmy, że co wygodne dla języka, to napewno i dla ucha miłe. Żadne też zapewne dzieło literatury wszechświatowej, z tego stanowiska uważane, nie może iść w porównanie z eposem starogreckim.

Tu nietylko, że niepodobna znaleźć jednej głoski, którąby psuła rytmikę i śpiewność wiersza, ale też żadnej prawie wyrzucić nie można bez popsucia tej śpiewności, tej rytmiki; bo każda z tych głosek nietylko jest niezbędna ze względu na osnowę, na dykcyę, ale też niezbędna jest dla formalnej doskonałości wiersza. Tu język, wargi, krtań tak łagodnie swoje ruchy odbywają, że sama czynność recytowania staje się przyjemnością [1]).

Jakim więc sposobem to się stało?

Epopeje homerowe, jak wiadomo, złożone są w języku starogreckim, w osobliwie przystosowanym dyjalekcie staro-jońskim (achejskim) z przymieszką eolskiego (doryckiego). Osobliwością tego tak przekształconego i bądź co bądź specjalnie homerowego dyjalektu jest najpierw wielkie bogactwo samogłosek i wypływająca ztąd przedewszystkiem miękkość, giętkość i melodyjność dźwięków i zwrotów; różni się też od wszystkich innych dyjalektów greckich

---

[1]) Przyjemności bowiem doznajemy zawsze, gdy jaką trudność łatwo się nam daje pokonywać.

wielką obfitością samogłosek podwójnych i długich — dwumorowych („dwu, lub trzychwilowych").

Zgłoska jednak w mowie poetyckiej staje się długą nietylko z natury swojej samogłoski, t. j. wtedy, gdy to przedłużenie podnosi piękność wyrazu i gramatycznie uwydatnia jego cechę znamienną; ale też dla tych samych powodów i w tych samych warunkach staje się zwykle długą przez t. zw. pozycję (przez następstwo) t. j. jeśli po jej samogłosce z natury krótkiej następują dwie spółgłoski lub więcej, już to należące do tegożsamego wyrazu, już to rozdzielone pomiędzy dwa bezpośrednio po sobie następujące wyrazy, już zresztą nawet należące całkiem do wyrazu następnego. Oto jedno znaczenie spółgłosek w rytmice heksametru.

Następnie spółgłoski usuwają tak zwany rozziew (*hiatus*) t. j. zbieg dwuch samogłosek, z których jedną kończy się wyraz, a drugą rozpoczyna się wyraz następny; rozziew bowiem taki prawie zawsze, zwłaszcza w językach przeważnie samogłoskowych i z akcentem antropofonicznym, bądź co bądź psuje piękność wiersza. Nie razi taki rozziew po wykrzykniku np., niewiele też razi, gdy zachodzi po długiej samogłosce, lub dwugłosce, stojącej w arsie, zwłaszcza przed cezurą główną, albo t. zw. dyeresą bukoliczną, po czwartej stopie przypadającą; we wszystkich zaś innych wypadkach w wierszu homerowym po wyrazie zakończonym na samogłoskę nie może następować wyraz od samogłoski się rozpoczynający. W razie zaś niezbędnego takiego zbiegu dwuch wyrazów, co się nierzadko trafia, służy cały szereg środków fonetycznych do usunięcia rozziewu: środków stosowanych, rozumie się, intuicyjnie i tradycyjnie przez poetów greckich i jeszcze przez aleksandryjczyków, doskonale skonstatowanych; a zasługujących na poznanie, choćby dla tego, aby się przekonać, do jakiego stopnia poeci i publiczność grecka mieli czułe ucho, wykształcone artystycznie i do jakiego stopnia język grecki musiał się naginać, aby się stać godnym narzędziem do wyrażenia prawdziwej poezyi.

Powtarzam więc: każda głoska w heksametrze u Homera ma nietylko znaczenie etymologiczne, ale też rytmiczne i eufoniczne stałe i niezbędne. Samogłoski dają iloczas (cztery mory = sześć chwil w stopie) i melodyjność, spółgłoski zaś, nadając same przez się w ugrupowaniu harmonijnym plastykę, malowniczość i onomatopiję (żywotność) w zwrotach poetyckich, usuwają przytem rozziew,

a przez pozycję przedłużają i rozjaśniają (uwypuklają), tam gdzie należy, samogłoski z natury krótkie (jednomorowe), aby nawzajem i same dla siebie zdobyć piękną interpretację.

Nie o to więc koniecznie chodzi w języku poetyckim, żeby miał jaknajmniej spółgłosek, ale o to, żeby spółgłoski te były dobrze umieszczone w wyrazie i w wierszu, i łączyły się w grupy miłodźwięczne — łagodnie przystosowane do narządów mowy naszej.

Myślę więc, że niekoniecznie, jak to sądzą niektórzy, „najprzyjemniejszemi dla słuchu są wyrazy złożone z takich głosek, w których samogłoskę jedna tylko spółgłoska poprzedza i związek ten całą już zgłoskę stanowi“. Mowa złożona wyłącznie z takich wyrazów jak np. „malina mile woni“ byłaby zapewne bardzo śpiewna, ale byłaby to mowa, że tak powiem, zniewieściała, pozbawiona jędrności, dobitności. Mogłaby być względnie malowniczą, ale nie miałaby w sobie siły wrażającej i uplastyczniającej wyobrażenia nasze. Tam zwłaszcza, gdzie głoski krtaniowe i gardlane przeważnie z języka zostały usunięte, a na ich miejsce wystąpiły głoski miękkie, średniojęzykowe i wargowe: nadmiar samogłosek nie jest zgoła pożądany w tym stopniu, jak był pożądany w języku starogreckim.

Ale też ani jezyk Homera, ani tembardziej taki język, jak np. włoski, ze wszystkich języków spółczesnych, być może, śpiewnością swoją najbardziej zbliżony do poetyckiej mowy Greków starożytnych, nie są zgoła ubogie w grupowanie się spółgłosek po dwie i po trzy nawet; tylko, że spółgłoski te służą tam nie wyłącznie do „wiązania i rozgraniczania“ samogłosek, ale też do rozjaśniania tychże samogłosek i tym sposobem do wysokiego podniesienia miłodźwięku wyrazów, oraz uwydatnienia ich malowniczości i plastyki. W spółgłoskach to bowiem głównie tkwi symbolika dźwięków onomatopeicznych pierwotnego języka człowieczego.

Dla eufonii niekiedy się je wprawdzie usuwa w języku poetyckim, ale też niekiedy wstawia się je i nawet do dwuch dodaje się trzecią, jak to widzimy np. zaraz w pierwszym wyrazie pierwszego wiersza Odysei:

''Ανδρα μοι|ἔνν επε,| Μοῦσα, πο|λύτροπον,| ὃς μάλα|πολλά....

Po co wstawione mamy *d* w greckim wyrazie *andra*? Oto dla tego, że to *d* przedniojęzykowe między dwiema płynnemi ***n*** i ***r***

(*ehr*) — przednio-językową i języczkowo-gardlaną stoi w wymowie niejako na drodze językowi naszemu, tak że język potrzebowałby pewnego niemiłego wysiłku, aby to *d* omijać; wysiłek zaś taki nietylko w rezultacie nie dawałby dobrej pozycyi samogłosce *a*, ale też trudziłby mówcę i zaraz w ucho wpadałby nieprzyjemnie. Bo, powtarzam, natura już tak urządziła, że, co miłe dla naszego przyrządu „wymawianiowego", to miłe i dla ucha; i bodaj, czy nie możemy przypuścić, że właśnie ucho nasze wykształciło się muzykalnie pod wpływem nastroju krtani i dźwięków dogodnych językowi naszemu.

Weźmy też przykład i z mowy polskiej: mówimy zwykle *wziąść*, zamiast *wziąć*, jak należy mówić ze względów etymologii, a zauważmy, że forma nieprawidłowa *wziąść*, ze swoją w tym razie niezbędną samogłoską uwypukloną, otwartą, jest owiele piękniejsza. Wyraz *wziąć* ze swoją samogłoską szarą, zduszoną brzmi tak, jakby mu duszę odjęto. Analogiczny wpływ bezokoliczników takich jak *siąść*, *trząść*... nie wyjaśnia nam jeszcze tego faktu, bo przecie wymawiamy też *zająć*, *wyjąć*, a nie *zająść*, *wyjąść*. To *ś* wstawiamy tylko w słowie *wziąć* (*wziąść*). Dla czego? Oto wskutek mocnego ściśnięcia ust przy wymówieniu spółgłosek *wz* — wargowo-zębowej i przednio-językowo-syczącej, samo *ć* osłabione na końcu wyrazu nie daje dostatecznej pozycyi samogłosce *ą*, która tu w takim spółgłoskowym jednozgłoskowym wyrazie niezbędnie powinna być otwartą; aby więc pozycję wzmocnić i samogłoskę tym sposobem otworzyć, rozjaśnić, wstawiamy analogiczne *ś*. Widzimy więc, że analogja tu nie jest bezmyślną, gminną, ale bądź co bądź ma znaczenie eufoniczne [1]).

Podobnież włoskie *in la*... przekształciło się w *nella*... nie w *nela*, tylko w *nella*: *l* podwojone, aby nietylko kakofonii uniknąć (w tym razie tak nieuchwytnej, że tylko ucho Włocha może być na nią czułe), ale też, aby i samogłoski *e* nie zeszpecić: aby pozostała jasną, wypukłą, lub też długą w razie potrzeby w mowie poetyckiej. Toż

---

[1]) W dalszym ciągu tych roztrząsań wypadnie mi jeszcze obszerniej tę sprawę omówić, w tej nadziei, że upomnienie się moje o prawa naszego języka poetyckiego (o tak zw. licencję poetycką) będzie może przyczynkiem, uzupełniającym ze stanowiska estetyki znakomite badania współczesnych filologów naszych.

samo w wyrazie włoskim *osservare*: *s* piszemy podwójne, nie dla tego, żeby je koniecznie podwójnie wymawiać, ale żeby dla samogłoski *o* zostawić pozycję, jaką jej niegdyś dawały spółgłoski *bs*. A więc pierwsze *s* jest to właściwie fonema *b*, która w wykonaniu zatraciła swój dźwięk. Sama przeszła w zero fonetyczne, ale wypukłość samogłoski pozostała taż, co przed tem, na znak czego w pisowni *s* podwajamy, aby je wymówić z niejakim zatrzymaniem się uprzednim, nie zlewając bezpośrednio z *o*. Podobnież, pisząc imię Wittoro, pierwsze *t* piszemy zamiast *k* (*c*), które pozostało tylko fonematem niewymawianym, a jednak uzupełniającym pozycję samogłoski.

W grece — w dyjalekcie homerowym przykładów podobnych bez liku możnaby przytoczyć. Tak zwana np. digamma u Homera w końcu pozostała w zamiarze tylko jako fonemat, podobnie jak *ń* w wyrazie naszym *pieśń*, albo *ł* w wyrazie *jabłko*. Toż w wierszu np. Iliady (I, 75).

μῆνιν Ἀ πόλλω | νος ἑκα ‖ τηβελέ | ταο ἄ | νακτος.
∠ ⏑ ⏑ | ∠ — | ∠ ⏑ ⏑ ‖ ∠ ⏑ ⏑ | ∠ ⏑ ⏑ | ∠ ⏑

długą jest samogłoska *o* stojąca w arsie trzeciej stopy.

Tak samo σ i *j* odpadły na początku niektórych wyrazów, częstokroć jednak pozostają jako fonemy, bądź to usuwające rozziew, bądź przyczyniające do przedłużenia samogłoski gramatycznie krótkiej, stojącej w arsie. Np.:

Il. I, 51: αὐτὰρ ἔ | πειτ' αὐ | τοῖσι βε ‖ λος (σ) ἐχε | πευκὲς ἐ | φιείς.
∠ ⏑ ⏑ | ∠ — | ∠ ⏑ ⏑ ‖ ∠ ⏑ ⏑ | ∠ ⏑ ⏑ | ∠ —

Il. II, 190: δαιμόνι', | οὔ σε ἔ | οικε κα | κὸν (*j*) ὣς | δειδίσ | σεσθαι.
∠ ⏑ ⏑ | ∠ ⏑ ⏑ | ∠ ⏑ ⏑ | ∠ — | ∠ — | ∠ —

Niekiedy odpadły w ten sposób nawet dwie spółgłoski (σ *F*) na początku wyrazu, lecz jako fonemy przedłużają poprzedzającą samogłoskę krótką (Patrz np. Il. IV, 62).

Bo też wogóle nie zapominajmy, że tak niedościgle artystyczny język Homera powstał w sposób bardzo sztuczny, jeśli z lingwistycznego stanowiska rzecz będziemy uważali. „Kunszt — powiada Goethe — zasadza się na poznaniu i nauczeniu się sposobów i sposobi-

ków technicznych, bez których największy, najpoetyczniejszy duch nie potrafi znaleźć odpowiedniego wyrażenia siebie". Otóż, zasadę podobną twórcy Iliady i Odysei instynktowo, intuicyjnie (jak to mamy wszelkie prawo przypuszczać) doprowadzili do możliwych granic. Aby osięgnąć tę nieporównaną miłodźwięczność heksametru, zużytkowane zostały zasoby eufonii prawie wszystkich główniejszych dyjalektów starogreckich; w tym celu wprowadzono też do języka mnóstwo licencyi, wtrącając np. i wyrzucając spółgłoski, rozszerzając iloczasowo i skracając w rozmaity sposób wyrazy: zlewając dwie zgłoski w jedną, długie sonanty na dwie, a nawet więcej, już to krótkie, już długie samogłoski rozszerzając; samą myśl nieraz, być może, zaciemniając tym sposobem, która jednakowoż, dodajmy tu, była jasną dla współczesnych, doskonale znających główną fabułę tekstu i wszystkich jej akcesorjów.

Tym to sposobem u Homera zamiast φῶς spotykamy φόως i φάος; zamiast ὁρω, ὁρᾷς — ὁροώ, ὁράᾳς; zm. κληδών — κλεηδών; zm. κρῆνον — κρήηνον; zm. γνῶσι — γνώωσι; zm. θῇς (Conj. aor. II od τίθημι) — θείῃς; zm. ἦν (był) — ἦεν, ἔην i ἤην! stosownie do wymagania tytmu i t. d., i t. d.

Podobnież dla prozodyi dwie i więcej samogłosek ściągają się w jedną długą częstokroć. Np. πλέων, μὴ ἄλλοι, ἥρωος.

Z tegoż powodu spotykamy tu najrozmaitsze wyrzutnie, zmiany i wstawienia spółgłosek, udoskonalające rytm i miłodźwięk. σ pozostaje przed σ (ἔσ-σομαι); spółgłoska zębowa przekształca się na σ (ποσσι zamiast ποδσι owiele mniej eufonicznego); σ zostaje podwojone (αἰδέσσομαι, νείκεσσε), aby dać dobrą pozycję samogłosce poprzedzającej; między płynne: μ i ρ, a także μ i λ wstawia się β dla płynniejszego wymówienia całej grupy spółgłoskowej (ἄμ-β-ροτος, μέμ-β-λοκα); zamiast πόλις, πόλεμος mamy dla rytmu πτόλις, πτόλεμος. I t. d., i t. d.

Wszystkie zaś powyższe i im podobne grupy spółgłosek wymawiamy prawie bez żadnego wysiłku, a to nie tylko wskutek eufonicznego zgrupowania się, ale również dla tego, że spółgłoski pozycyjne skłaniają nas do uwypuklenia, i rozjaśnienia samogłoski poprzedzającej; wymówiwszy zaś samogłoskę jasną, otwartą, nagro-

madzamy w głosie naszym jakgdyby energję statyczną, która cynetycznie na wytwarzające się spółgłoski przekształca.

Z tego to względu naogół w arsie (ictusie) widzieć możemy wyzwoloną energję potencyalną, jakgdyby energję wzniesienia, widoczną też na krzywej sfygmograficznej; w tezysie zaś — energję cynetyczną pracy naszej, jakby energję ruchu (spadku).

Pewno, że na takie samogłoskowe heksametry, jak np. choćby zaraz pierwszy wiersz Iliady, żaden może język, prócz poetyckiego greckiego języka, nie mógłby się zdobyć; ale też są u Homera i heksametry czysto spółgłoskowe, a jednak niemniej mistrzowskie, jak np. choćby znów pierwszy wiersz Odysei, wyżej przytoczony. I pierwszego i drugiego rodzaju wiersze równie łatwo mogą się nadawać do śpiewu i deklamacyi: pełną piersią, donośnie, ustami otwartemi.

Rozumiał dobrze nasz Słowacki tę najważniejszą cechę mowy poetyckiej, kiedy mówi o Piotrze Kochanowskim, „że swoje *a* kreskował i swoje *e* otwierał, gwałtem chcąc należytą językowi polskiemu harmonję i powagę wydrzeć z ust czytelnika"; albo, gdy mówi o cudnej harmonii w języku Mickiewicza, z „Pana Tadeusza" przytaczając wiersze:

Woda warstwami spada, a na każdej *warście*
Połyskują się *blasku* miesięcznego *garście*....

Czytajmy Szyllera:

O zarte Sehnsucht, süsses Hoffen
Der ersten Liebe goldne Zeit,
Das Auge sieht den Himmel offen,
Es schwelgt das Herz in Seligkeit....

Albo sławny wiersz:

In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne!...

Jakież tu nagromadzenie spółgłosek syczących: straszna kakofonja według zasady szkolarskiej; a jednak jakiż to wspaniały tok tego wiersza, gdy te jamby umiejętnie, pełnym głosem, ustami szeroko otwartemi wypowiadamy.

XI.

Przejście do rytmiki nowoczesnej.

Nie mamy wędrownych aoidów, ani rapsodów, ani też uroczystości panatenejskich: to też heksametr nie może mieć dla nas już tego znaczenia, jakie miał dla Greków; niemniej jednak wiersz tego rodzaju rozwinął się w niektórych literaturach nowożytnych, że wspomnę tylko „Reinecke-Lisa“ i „Hermana i Doroteję“ Goethego, albo nasze „Powieść Wajdeloty“ Mickiewicza. Jeśli bowiem, budując gmachy, korzystamy z motywów stylu doryckiego i korynckiego, jeśli rzeźbimy i dziś posągi bogów i bohaterów starożytności i lubujemy się ich pięknem; to i heksametr, jako motyw artystyczny w formach nowożytnej poezyi, zbliżając nas, jak żaden inny wiersz, do najistotniejszego źródła wszelkiej mowy rytmicznej; wzięty z pierwszej ręki, dać nam może estetyczną rozkosz i być cennym nabytkiem w rozwoju każdej literatury.

Każdej literatury? A czy heksametr jest możliwy w każdym języku?

Wykazaliśmy, że każda mowa może być rytmiczną, jeśli tylko istota, która mówi, ma w piersi serce bijące: pod wpływem bowiem wzruszenia głos nasz przez akcyą serca staje się rytmicznym i wedle możności instynktownie stosujemy go do tegoż rytmu; a zatem i heksametr, jako najprostsza i najnaturalniejsza zarazem artystyczna forma wyrażenia się tego rytmu, bezwarunkowo musi być możliwym w każdym języku. Różnice mogą być tylko gramatyczne, ale nie zasadniczo artystyczne.

To prawda, że nie w każdej mowie taki wiersz, jak heksametr, również łatwo da się utworzyć i wydoskonalić, bo też i trudności gramatyczne, które zwalczyć należy, nie wszędzie są jednakowe, zależą one od stopnia wykształcenia poetyckiej mowy naszej, a także poczęści i od natury samego języka; ale tu przecież nie chodzi o tożsamość, ale o równoważnik artystyczny; a jeśli tak, to nie formalne niemożliwości, z natury danego języka wypływające, mogą stawać tu na przeszkodzie, ale brak dostatecznego zmysłu artystycznego, który, być może, u pisarzy niektórych narodów z językiem mniej rozwiniętym musi być dziś o wiele subtelniejszy i samodzielniejszy, niż u innych. Wogóle zaś doskonałość formalna i piękność heksametru, tak, jak zresztą każdego innego rodzaju wiersza, zależyć będzie nie tyle od samej natury danego języka, ile raczej od jego estetycznego udoskonalenia [1]).

Bo język poetycki, to nie jest nasz język codzienny, to język w każdym słowie prozodyjnie zidealizowany i znaczeniowo przystosowany odpowiednio, choćby się nawet największą prostotą cechował. Słowo w poezyi, to słowo jakby w szatach świątecznych, słowo potoczne, to słowo w szatach codziennych, zaszarzanych, niekiedy podartych; słowo poetyczne, to jakby kaligrafja, słowo potoczne — to te znaczki, które nam pismo zastępują częstokroć, a których znaczenia domyślamy się tylko, albo te gzygzaki niekształtne, które stawiamy, ucząc się sztuki pisania.

---

[1]) „Dorównać Grekom — mówi K. Lemcke — nie zdołają nasze języki w owej dźwięczności, która z taką swobodą, lekkością i pełnią sączyła się z ich rytmów. Nasze formy językowe, nasze bezbarwne i nieme (?) końcówki zamknęły nam na wieki wrota do krainy greckiego dźwięku“. I rzeczywiście, w komunałach tych dużo jest prawdy. Przedmiotowa doskonałość wiersza homerowego jest niepodobną do odtworzenia w innym języku siłą jednego, choćby najbardziej genjalnego pisarza. Aby osięgnąć u nas np. podobną doskonałość formalną, jaką posiada heksametr grecki, należałoby chyba z wielkim poczuciem artyzmu zużytkować całą współczesną literacką i ludową i całą dawną polszczyznę, od Reja poczynając; wyzwoliwszy się przytem z wszelkich formuł gramatycznych, krępujących w granicach dobrego smaku licencję poetycką i jedynie zmysłem estetycznym się kierując: tak zaś wytworzone formy wierszowe poddać rozwojowi przez kilka pokoleń w szkole artystów języka, obdarzonych wysoką inteligiencją i z wysokim uzdolnieniem poetyckim. Rozumie się, projekt to nie do urzeczywistnienia, ale, sądzę, wykazujący dotykalnie, w jaki sposób udoskonalił się u Greków język poetyczny.

Poetyczne zaś wygłoszenie słowa, odzianie go w tę szatę świąteczną jest to przedewszystkiem uwydatnienie jego cech zmysłowych: tkwiących mniej więcej rudymentalnie w sonantach, jako wyraz uczucia ludzkiego (onomatopija podmiotowa), a w konsonantach, jako wyraz onomatopei pierwotnych (przedmiotowych) i przeróżnych z charakterem onomatopeicznym metafor (asocjacyi) języka pierwotnego. Przyrododźwięczność bowiem (onomatopeja) jest w rozwoju języka, jakby motywem ornamentacyjnym, rozwijającym się według psychologicznego prawa asocjacyi. Ztąd żywo odczuwamy przyrodę w dźwięku nietylko takich wyrazów, jak *burza*, *grzmot*, *szum*, *dech*, *szczęk*, *świst*, *łoskot*.... ale także i w takich, jak *blask*, *słońce*, *chmura*, *gwiazda*.... i wogóle w wyrazach, które zachowały jeszcze ślady zmysłowości nawet tam, gdzie mają wszelki pozór abstrakcyi.

Otóż, poeci przywracają mowie ludzkiej zmysłowość jej pierwotną, uświęcając ją artyzmem. „W pełnej poezyi — mówi K. Lemcke — wszystko jest opromienione sztuką: od wyobrażeń, aż do dźwięku najkrótszej zgłoski“. To też naiwnością jest przypuszczać, że zwykły codzienny język Helenów podobny był do języka Homera, albo Sofoklesa!

Ale, pomimo tych wszystkich uwag, jakże tu mówić o heksametrze istotnym w językach nowożytnych? Przecież podstawą metryki starożytnej był iloczas zgłosek, w nowożytnych zaś językach podstawą tu jest (jak wiadomo!) akcent. Oto więc znowu mamy komunał, uświęcony, jako fakt niezbity, a jednak nie wytrzymujący krytyki najzupełniej. Komunał, stojący właśnie na wstręcie rozwinięciu się u nas racjonalnych poglądów na zagadnienie rytmiki poezyi; sprawiający, że dotychczasowe nasze badania metryki języka polskiego, pomimo swej niekiedy wielkiej wartości naukowej, nie przyniosły naszej poezyi prawie żadnego pożytku: bo jeśli nawet miały wpływ, to, powiedzmy otwarcie, z małemi wyjątkami raczej szkodliwy, niż pożyteczny.

„Pierwiastek rytmiczny (mówi poeta rytmolog, najbardziej postępowy z naszych rytmologów) polega — jak wiadomo — w naszym języku nie na długości, lub krótkości zgłosek, lecz na akcencie, który do dykcyi wnosi z jednej strony prozodja języka, z drugiej, ożywiające mówiącego uczucie.... We wzruszeniu, nawiasem mówiąc, nabierają akcentowane zgłoski pewnej długości“. To, co tu powiedziane

nawiasowo, jest właśnie istotą rzeczy, jeśli mówimy o języku poetyckim. Nie na tak zwanym akcencie bowiem, ale właśnie na tej długości zgłosek: w jednych językach mniej więcej ustalonej (przedmiotowej), w innych mniej więcej przygodnej (podmiotowej), na tej długości, kojarzącej się z właściwym akcentem poetyckim (arsą) i wypukłości, której w tych razach nabierają, mówiąc znowu nawiasem, niekoniecznie tylko gramatycznie akcentowane zgłoski, polega pierwiastek rytmiczny zarówno w naszym, jak i w każdym innym języku.

Rytmika czysto akcentowa, a więc pyrrychowa, trybrachowa i t. d. może nam naśladować turkot, młócenie, bębnienie, tętent kopyt końskich.... może naśladować szczebiot dziecięcy:

∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪
A gdy| spotkam| króla| pana,
Kłaniam| mu się| po ko|lana;
Gdy kró|lową| spotkam| panią.... etc.

(Konopnicka)

ale nie zastąpi niezbędnej w poezyi „wypukłości rytmicznej", nie może być wyrazem nastroju twórczego, taksamo w starożytnych, jak i w nowożytnych językach; a już przedewszystkiem w takim języku, jak nasz, w którym jedyny, psychofonetyczny „akcent" stale pada na przedostatnie zgłoski wyrazów, a więc w języku niemal pozbawionym istotnego akcentu.

Zasadą wszelkiej metryki prawdziwie poetyckiej może być tylko to, co w językach starożytnych nazywamy iloczasem: a więc, powtarzam, chodzi tu przedewszystkiem o wypukłość, jasność, dwu i trzychwilowość samogłosek [1]). Taką też a nie inną w zasadzie mamy metrykę u mistrzów naszego słowa, nie wyłączając z pośród nich W. Zagórskiego, cytowanego powyżej. Jeśli zaś metryka nasza dojdzie kiedy do tej doskonałości, jaką miała metryka starożytnych i, gdy będzie naogół dobrze rozumiana różnica, jaka zachodzi

---

[1]) W prozodyi greckiej i łacińskiej pyrrych (|∪ ∪|: ∪́ ∪, lub ∪ ∪), a także trybrachus (np. ∪ ∪́ ∪) i tak zw. proceleusmaticus (np. ∪ ∪́ ∪ ∪) wprawdzie są uważane, jako stopy odrębne: zastępują one niekiedy inne stopy, zmieniając nastrój wiersza, nie mogą jednak nigdy być zasadniczą cechą rytmu i są też one takiemi stopami, jak to już widzieliśmy, raczej gramatycznie (przedmiotowo), niż istotnie prozodyjnie (podmiotowo).

między mową potoczną, a mową poetycką: to wtedy i przedmiotowo: t. j. nietylko fizjologicznie (antropofonicznie), ale i gramatycznie będzie widoczny tu i tam wspólny pierwiastek rytmu.

Ustalona zasada w gramatykach naszych, że wszystkie zgłoski w języku polskim iloczasowo są równe, nie wydaje mi się słuszną, choćby się to miało wyłącznie do prozy i do mowy potocznej odnosić. Należałoby chyba tak rzecz określić: iloczas zgłosek w mowie naszej potocznej nie ze wszystkiem jest ustalony, co zresztą stosowaćby się mogło do każdej innej mowy potocznej. Prawdą jest i to, że pod wpływem gorączki cywilizacyjnej kurczy się iloczas, zaciera się plastyka i malowniczość języków ludzkich; ale w poezyi słowo powinno zawsze występować w swojej dawnej powadze, w swojej odświeżonej szacie uroczystej.

Mniemanie zaś, że podnośnikiem (arsą) w rytmice naszej poezyi jest akcent, padający zazwyczaj na przedostatnią zgłoskę wyrazów, ma tylko pozorną słuszność i pozostanie zapewne na długo jeszcze tym bezpłodnym pozorem; w istocie zaś jest błędne. Nasz akcent sam przez się nie ma zgoła nawet tej siły, aby mógł zaznaczać rytmikę: nie można go w tym względzie porównać np. z akcentem języka rosyjskiego, niemieckiego, albo francuskiego, a i względem tych języków, mylą się ci bardzo, którzy sądzą, że sam akcent odpowiednio rozmieszczony, wytwarza rytm [1]). Bo akcent wyrazu

---

[1]) Jeśli kto uwierzył, że poezyja np. francuska istotnie pozbawiona jest całkiem rytmu, niech czyta choćby np. ten wiersz Sully Prudhomme'a:

S'asseoir tous deux, | au bord | d'un flot qui passe
◡ ˊ ◡ ˝ | ◡ ˊ ∧ | ◡ ˊ · ◡ ˝
Le voir | couler.
◡ ˝ | ∧ ◡ ˝

Tous deux s'il glisse un nuage en l'espace,
Le voir glisser.
Entendre au pied du saule où l'eau murmure
L' eau murmurer.
Ne pas sentir, tant que ce rève dure
Le temps durer. i t. d.

Czyż można ukazać w jakiejkolwiek literaturze europejskiej na rytm doskonalszy, a w naszej, czyż można ukazać również eufoniczny?

sam przez się jeszcze nie jest arsą i nie powinien nigdy nawet z zastrzeżeniem arsą być nazywanym. Może on być spożytkowany przez arsy w mowie poetyckiej, ale mogą się też one prawie całkiem bez niego obejść, jak to widzieliśmy w poezyi greckiej.

Samogłoski długie, w wymawianiu zwykle nietylko przeciągamy, ale też raz-wraz uwydatniamy je podniesieniem głosu przeciągłym; gdy przeciwnie zwykły akcent języka nie tyle podniesieniem głosu, ile raczej przyśpieszeniem i jakby nagłym ucięciem wyraża się, jak to słyszymy np. w potocznej mowie francuskiej, rosyjskiej i in. To zaś, co my nazywamy w naszym języku akcentem, to w mowie klas wykształconych nietylko jest nikłe bardzo, ale też do tego stopnia niema typowego charakteru, że do żadnej z tych dwuch kategoryi głosowych zaliczonym być nie może. Jest to akcent bierny i chwiejny, stojący jakby pośrodku między długością i naciskiem; w poezyi jednak jest wraz z innemi cechami mowy naszej materjałem akustycznym taksamo dobrym, jak są materjały w każdym innym języku.

Uporczywość zaś złudzenia naszego, co do ars (podnośników) rytmu w poezyi polskiej, wypływa głównie ztąd, że akcent nasz, wskutek rozwoju języka w kierunku najmniejszego oporu, nader często pada właśnie na samogłoskę, nadającą się do arsy, t. j. mającą w następstwie, podnoszących ją i rozjaśniających, dwie lub więcej spółgłosek i nawzajem: zbieg spółgłosek, zwłaszcza w formach najczęściej używanych, umieszcza się zwykle bezpośrednio za samogłoską z akcentem. Bol*esł*aw, Głow*ack*i, Ale*ksand*er, L*alk*a, Emancyp*antk*i, Plac*ówk*a, Ani*elk*a, *Ant*ek, Mich*ałk*o, Drobi*azg*i, dzieci*ństw*o, Om*ytk*a.... oto przykłady, chyba przekonywające.

Dopiero jednak poeci, utalentowani, z łaski bożej, istotni poeci korzystają z tych właściwości języka polskiego, i tym sposobem nadają moc i wypukłość niewyraźnemu i słabemu zazwyczaj akcentowi mowy naszej. Kreskują swoje *a* — jak mówi Słowacki — i swoje *e* otwierają, aby należytą mowie polskiej powagę i harmonję gwałtem wydrzeć z ust czytelnika. Tym to sposobem zwykły nasz akcent słaby, doraźny, nastrojowo przekształca się na akcent iloczasowy, niezbędny nietylko w poezyi sanskryckiej, greckiej i łacińskiej, ale

też w każdej innej mowie wiązanej, jeśli ma być istotnym wyrazem poetyckiej formy [1]).

I osobliwe też zjawisko spostrzedz możemy w literaturze naszej. Mamy utwory poezyi tak mało zastosowane do przyjętej u nas zasady rytmologicznej, że nawet arsy w nich raz-wraz nie kojarzą się z akcentem: zdaje się tu i owdzie, jakby autor umyślnie lekceważył sobie „metrykę“, a jednak rytm tych utworów jest wspaniały; gdy natomiast możnaby przytoczyć bardzo wiele robót wierszowanych, z nadzwyczajną skrupulatnością do owej zasady stosujących się — mają to być jamby, amfibrachy, daktyle.... a jednak nie odczuwamy ich: razi nas tylko kakofonja i zaplątany raz-wraz, niewłaściwy szyk wyrazów, nieuzasadniony i niuświęcony artyzmem. To też w rezultacie robót takich nikt nie czytuje pomimo zachwalań krytyków.

Poeta bowiem rozbudzić powinien w duszy czytelnika poczucie i potrzebę metryki w swoim utworze; metryki, któraby uwydatniała się naturalnie przy pięknym wymawianiu wyrazów; oile zaś bardziej

---

[1]) Aby przekonać czytelnika, że nawet poetycki język włoski tąższamą zasadą się kieruje i nie jest zgoła ubogi w pozycyjne grupowanie się spółgłosek po dwie i więcej; przytaczam tu jako przykład choćby ów sonet G. B. Zappiego, którym się Byron zachwycał, na który zaś zwrócił moją uwagę w tym względzie P. Paweł Czosnowski, duży znawca języka i literatury włoskiej:

Chi è costui, che in dura pietra scolto
Siede gigante; e più illustre e conte
Opre dell' arte avvanza e ha vive e pronte
Le labbra si, che le parole ascolto?
Quest' è Mosë: ben me' l diceva in folto
Onor del mento e doppio raggio in fronte;
Quest' è Mosë: quando scendea del monte
E' l gran parte del nume avea nel volto.
Tal era allor che le sonanti e vaste
Acque ei sospese a se d'intorno, e tale
Qando il mar chiuse e ne fè tomba altrui.
E voi sue turbe un rio vitello alzaste?
Alzata aveste imago a questa eguale
Chera men fallo l'adorar costui.

Zwróćmy tu uwagę choćby na takie formy, jak: *alzaste* zm. *alzate*, *aveste* zm. *avete*...

tok mowy nadaje się potemu, otyle bardziej w duszy rozkoszujemy się harmonją, subjektywnie ją sobie udoskonalając. Poezja bowiem, powtarzamy jeszcze raz, jest to słowo upiększone: upiększył je poeta, w duszy swojej, pozostawił zaś nam pismo — język — wiersze, jakby narzędzie — nuty, za pomocą których i inni z duszą wrażliwą na piękno (czytelnik, interpretator) słowo to mogą sobie upiększać.

W istotnie pięknym u nas wierszu rytmicznym jasność i wypukłość pozycyjna samogłosek nadaje zazwyczaj zasadniczy ton, poczucie rytmu (ruchu) w nas rozbudzający; zwroty zaś i wyrazy harmonijne z osnową naogół tak są przysposobione, ażeby, już-to podniesienie, już-to samo przedłużenie samogłoski, podnosiło piękność wyrazu, idealizowało go, ubierało w ową szatę świąteczną.

Oto np. jamby (właściwie dyjamby anapestyczne — podnoszące się) Konopnickiej bardzo piękne, jeśli je, rozumie się, mierzymy skalą właściwą w tym względzie dla literatury naszej.

Kochasz ty dom, | rodzinny dom,
◡́ — ◡ ″ | ◡ ′ ◡ ″
Co w letnią noc | śród srebrnej mgły,
Szumem swych lip | wtórzy twym snom,
◡́ — ◡ ″ | ◡́ — ◡ ″
A ciszą swą | koi twe łzy?

* * *

Kochasz ty dom,| ten stary dach,
Co prawi baśń| o dawnych dniach,
Omszałych wrót| rodzinny próg,
Co wita cię| z cierniowych dróg? i t. d.

A oto ostatnia zwrotka tego utworu:

O jeśli ko|chasz, jeśli chcesz
Żyć pod tym da|chem, chleb jeść zbóż,
Sercem | ojczys|tych progów strzeż,
Serce w | ojczys|tych ścianach złóż.
⊥ ″ | ⊥ ″ | ◡ ⊥ ◡ ″

Początkowe stopy dwuch ostatnich wierszy są to spondeje bardzo wymowne, uzasadnione osnową najzupełniej.

Dla poety więc ze względu na cel osiągnięty niema podziału rytmiki na t. zw. toniczną i prozodyjną. Poeta, poszukując środków dla wykształcenia wiązanej mowy poetyckiej, w każdym języku

świadomie, lub zgoła bezwiednie (instynktowo) przedewszystkiem poszukuje iloczasu. Istotny bowiem pierwiastek rytmowy, z którego korzysta poezja, powtarzam, jest jeden i tenże sam we wszystkich językach. Jeśli zaś pierwiastek ten jest nieuchwytny w danej mowie potocznej, to jest w niej albo w zarodku, albo w rudymencie i wtedy z jednego lub drugiego poeci go wykształcają w utworach swoich.

Powrócimy jeszcze do tego zagadnienia w dalszym ciągu, gdy będzie mowa specjalnie o prozodyi języka polskiego; tu zaś mamy już prawo zauważyć, że chociaż rytmika języków, nie obfitujących w dwugłoski i samogłoski długie, lub zgoła ich pozbawionych, jest bezporównania w większej gramatycznej zależności od różnych gatunków akcentu językowego, niż była rytmika starożytna; to jednak w mowie poetyckiej akcent ten różnorodny, umiejętnie zużytkowany, zawsze na właściwy iloczas się przekształca.

To też takie terminy rytmologiczne, jak: daktyl, trochej, spondej, arsa, tesis, cezura.... uważane w stosunku do jakiegobądź języka istotnie poetyckiego, mają tężsamą treść najzupełniej; możemy się więc niemi posiłkować bez żadnych zastrzeżeń [1]).

---

[1]) Projektowaćby tylko można swojskie brzmienia tych nazw i tych formuł, aby zarazem, odpowiednio do natury już nie antropofonicznej, ale psychofonetycznej, uczynić je zrozumiałemi i odjąć im nieprzystępność i oschłość formalistyczną. Np. *daktyl* — wiestnik, *amfibrach* — gawędziarz (rytm gawędziarski), *anapest* — budnik, *trocheje* — szczebiotki (dwuszczebiotki — rytm dwuszczebiotliwy), *jamby* — gwarki (dwugwarki — rytm dwugwarkowy); *arsa* — podnośnik, *teza* — niżnik, *rytm* — ruch, puls, chód, krok...

XII.

Estetyka zgłosek polskich.

Otóż sądzę, że rymopisowie nasi, aby osięgnąć doskonałą rytmiczność w utworach swoich i ich interpretacjach, i aby wogóle podnieść piękno mowy naszej poetyckiej: powinni przedewszystkiem zużytkować i rozbudzić żywiej naturalną dążność języka polskiego do rozjaśniania (uwypuklania się) samogłosek zwłaszcza akcentowanych, przywracając tym sposobem ich zarazem pierwotny uczuciowy, a więc poetycki charaktər.

Pojmowali to intuicyjnie Kochanowscy: Jan i Piotr, odczuwał to żywo Trembecki i Mickiewicz i dla tego język ich taki świetny, taki potężny. A nie w tak zwanej śpiewności samogłosek i nie w ścisłym ich zastosowaniu się do formuł rytmicznych, alę w tej ich wypukłości i jasności, uwarunkowanej przedewszystkiem w naszym języku następstwem spółgłosek, leży tajemnica tego piękna i tej potęgi. Bo choćbyśmy nawet, oznaczając w wierszach nutami tony zasadnicze samogłosek, najlogiczniejszą w nich teoretycznie wykazali symbolikę i najdźwięczniejszą melodję; to wiersz nie będzie piękny, jeśli te samogłoski, zwłaszcza w arsach (podnośnikach) stojące, będą stłumione, szare, bezbarwne.

Wiosna, gwiazda, słońce.... oto wyrazy poetyczne i treścią i formą. *Mocny, niezłomny, twardy, szarpnął....* oto wyrazy pełne siły i dobitności. A weźmy je w innych formach: *twardego, niezłomnego, szarpnęliśmy....* tracą już swoją wyrazistość; bo w takich formach, zwłaszcza wygłoszonych bez uwzględnienia iloczasu samogłosek z pozycją, ta morfema, t. j. część znaczeniowa wyrazu, co główną

jego treść zaznacza, jest już jakby przygaszona, zbladła. Ztąd wyraz znacznie utracił swoją malowniczość i dźwięczność — utracił poezję.

Ze właśnie rozjaśnianie się akcentowanej głównej samogłoski wyrazu, skojarzone, lub nawet nieskojarzone ze zmiękczeniem odpowiedniej spółgłoski, jest jakby zasadą, której trzyma się nasz język w swoim rozwoju estetycznym; to możemy zauważyć bardzo często: choćby np. w sposobie zdrobniania, a zatem upiększania imion własnych. Któż nie przyzna, że takie formy, jak: *Ofka*, *Janko*, *Maryla*, *Zonka*, *Wiochna*, *Halszka*, *Andzia*, *Jagienka*, *Olenka*, *Michałko*, *Zbyszko*, *Wilejka*.... są piękne; gdy przeciwnie zdrobnienia: *Mimi*, *Mania*, *Ciunio*, *Gogo*... nie są zbyt estetyczne. Kto również nie przyzna, że takie nazwiska, jak: *Bromirski*, *Konarski*, *Zamojski*, *Ogiński*, *Kochanowski*, *Jazłowiecki*, *Kościuszko*, *Oskierka*.... mile brzmią dla ucha? Albo nazwy: *Suwałki*, *Świsłocz*, *Kowno*, *Paprotna*, *Komarno*, *Jeziorko*..... Piękność zaś i ekspresyjność tych wszystkich nazw i nazwisk przedewszystkiem tu warunkuje się dobrą pozycją samogłosek akcentowanych.

Że zaś upiększenie to wyrazu nie tylko od pozycyi, ale i wprost od samej samogłoski zależy, przystosowanej do swego otoczenia, to możemy zauważyć choćby np. w porównaniu nie nazbyt ładnego imienia u nas *Franciszka* ze ślicznym imieniem u Włochów *Franczeska*. Ale, bo też język włoski w tym kierunku, oile wiem, doszedł do możliwej doskonałości. Włoch nie mówi, jak to już zaznaczaliśmy, *observare*, tylko *osservare*, nie *Wictoro*, tylko *Wittoro*, nie *in la*, tylko *nella*; aby i samogłoskę otwartą upiększyć i uniknąć prawie nieuchwytnej dla nas kakofonii spółgłosek.

Podobnież atoli i w naszym języku każdy wyraz, zwłaszcza swojski, lub unarodowiony rozwija się nietylko etymologicznie, ale też i antropofonicznie, a więc eufonicznie -- estetycznie; dążąc, jak mówi prof. B. de Courtenay, do oszczędzenia nam pracy w trzech dziedzinach: fonacyi, audycyi i cerebracyi; aby więc i nasze narządy mownicze miały wygodę coraz większą i ucho coraz większą przyjemność. Już to więc w pewnych razach wstawiamy, zmieniamy, lub wyrzucamy spółgłoskę, już to wstawiamy, zmieniamy, lub nawet odrzucamy samogłoskę, gdyż i ta nawzajem do spółgłosek musi stosować się częstokroć.

Tym sposobem z szorstkich, gminnych form: *białtko, kończyzna, rzęptolić, wirgać, winno, obstęp, słuńce, rumianność*..... mamy bądź co bądź upiększone eufonicznie i udoskonalone antropofonicznie formy: *białko, rzępolić, wierzgać, ostęp, słońce, wino, koniczyna, rumianość* (samogłoski bowiem akcentowane w trzech ostatnich wyrazach i bez podwojenia *n* pozostają jasne, do przedłużenia się nadające). Z dawniejszych form: *murarz, Margorzata, wieśski, miestski*.... powstały: *mularz* [1]), *Małgorzata, wiejski, miejski*.... Podobnież *serdce* np. pszekształciło się u nas w *serce* (w rosyjskim jednak pozostało *sierdce* i słusznie: gdyż przednio i zarazem średniojęzykowe *ś* wymaga tu takiego przyciśnięcia języka do podniebienia i współcześnie przyciśnięcia jakby odruchowego wargi do zębów, że głoski *rc*, następujące po *e*, nie wystarczyłyby jeszcze, aby skłonić nas do pełnego wymawiania samogłoski).

Zmiany też, a raczej odstępstwa od zasad, polegające na upodobnieniu jednych form gramatycznych do drugich, a więc tak zwane analogje, są w istocie rzeczy prawie zawsze zmianami, dążącemi do miłodźwięku; nietylko więc ze stanowiska psychofonetyki, ale też ze stanowiska antropofoniki, a więc i estetyki języka mamy prawo je analizować. Dla eufonii to bowiem, dla uwypuklenia głównej samogłoski wymawiamy: *szklanny* zamiast *szklany, zadowolnić* zm. *zadowolić, wziąść* zm. *wziąć... ciągnij, rzeknij* zm. *ciągni, rzekni* i t. p.

Estetyczne też znaczenie w kształceniu języka naszego mają prawie wszystkie wykazane przez gramatyków zmiany samogłosek i spółgłosek w wyrazach naszych, będące bądź co bądź w wielu razach osobliwością mowy polskiej; skomplikowane są bowiem u nas wskutek wielkiej obfitości spółgłosek [2]) i wzajemnego fonetycznego

---

[1]) Niektórzy u nas zaczynają pisać, a nawet mówić: *murarz* zamiast *mularz*, sądząc, że coś bardzo mądrego wynaleźli! Ba, nawet na scenie słyszeliśmy niedawno *muraż* powtarzane raz-wraz. Nauka nie idzie w las! Maluczko, a będziemy mówili: *Margorzata* zamiast *Malgorzata, prześcieładło* zamiast *prześcieradło*....

[2]) W języku polskim mamy 17 spółgłosek, obcych stanowi języka prasłowiańskiemu: są to przedewszystkiem spółgłoski „miękkie" — średniojęzykowe: p', b', m', n', f', w', s', z', c', dz', ch', g', k', oraz dyftongi spółgłoskowe: c, dz, dź, dż.

przystosowywania się ich: już to względem siebie nawzajem, już nawzajem względem samogłosek.

Przedewszystkiem w tym względzie zasługuje na uwagę tak zwana asymilacja fonetyczna, czyli upodobnienie dźwiękowe spółgłosek. Błędnem jest mniemanie, przybłąkane do nas zapewne z zagranicy drogą uboczną i dające się słyszeć, że jakoby wszystkie nasze spółgłoski są tylko szmerami, tonu nie mającemi. Tak nie jest. W języku polskim różnica między krtaniową dźwięcznością, a bezdźwięcznością spółgłosek nie została zastąpioną przez różnicę słabszego, lub też mocniejszego współdziałania organów jamy ustnej. Owszem, większości naszych spółgłosek, a mianowicie wszystkim płynnym (l, ł, m, n, r, rz) i dźwięcznym, „słabemi" nazywanym (b, d, g, w, z, h, dz, dź, dż, ż, ź), towarzyszy zawsze, łatwo dający się uchwycić, ton muzykalny. Otóż, jeśli taka dźwięczna spółgłoska przechodzi na koniec wyrazu, albo znajduje się przed którąkolwiek ze spółgłosek bezdźwięcznych, tak zwanych „mocnych" [1]), które istotnie, akustycznie rzecz uważając, są tylko szmerami w jamie ustnej (p, t, k, f, s, ch, c, cz, ć, sz, ź), wtedy sama zamienia się w bezdźwięczną (*żłób*, *żłobki*, *ogród*, *ogródki*, *gałązka*, *ścieżka*....); bezdźwięczna zaś, stojąc przed dźwięczną, podobnież „do rejestru swej następczyni przechodzi", t. j. staje się dźwięczną (*proźba* — *prośba*, *kwoli* — *gwoli*....).

Uważamy więc, że nie tylko samogłoski, ale i spółgłoski przekształcają się przez pozycją, t. j. przez następstwo innych spółgłosek. Takim to sposobem np. w wyrazie dawnym *ścbło* obie bezdźwięczne *ść* przed dźwięczną *b* zamieniły się na odpowiednie dźwięczne (*źdź*) i powstała ztąd postać uszlachetniona antropofonicznie i eufonicznie

[1]) Ta „moc" i ta „słabość" poprzedniej grupy spółgłosek oznacza różne natężenie czynności narzędzi jamy ustnej. „Ta różnica natężenia narzędzi jamy ustnej, podniesiona dziś do znaczenia pierwszorzędnego, była dawniej wtórną, drugorzędną, zawisłą od tego, że przy wymawianiu głuchych, czyli bezdźwięcznych (p, t, k) cały zapas energii wydychanego z płuc powietrza idzie na pokonanie przeszkody w jamie ustnej, wskutek czego spółgłoski te wymawiają się z większą siłą; gdy tymczasem przy wymawianiu spółgłosek dźwięcznych część energii powietrza zużytkowuje się na wprawienie wiązadeł głosowych w drganie muzykalne, tak, że wskutek tego pokonanie przeszkody w jamie ustnej może się odbyć już tylko z mniejszą siłą" (J. B. de Courtenay).

źdźbło, oraz *zdziebło*; wyraz *deszcz* wykształcił się z wyrazu *deżdż* (*dżdżu* — ztąd *dżdżysty*), gdzie na końcu obie dźwięczne *żdż* zastąpione zostały odpowiedniemi bezdźwięcznemi *szcz* i ztąd powstała też forma i dla ucha przyjemniejsza i łatwiejsza do wymówienia; z dawnych nieokrzesanych wyrazów *skrzytać*, *skrzyt*.... przez zmianę bezdźwięcznych *sk* przed dźwięczną *rz* w rozwoju estetycznym języka naszego, powstały późniejsze formy i łatwe do wymówienia pomimo dużego zbiegu spółgłosek i z samogłoskami rozjaśnionemi: *zgrzytać*, *zgrzyt*...; w wyrazie *legki* z tegoż samego powodu *g* upodobniło się do *k* i wskutek tego mamy dzisiejszą postać owiele piękniejszą, *lekki* i t. d., i t. d.

Aby zaś należycie ocenić wartość antropofoniczną i estetyczną wszystkich tego rodzaju przekształceń mowy naszej, należy głośno wymawiać formy spółczesne i odpowiednie im dawniejsze, porównywając stopień otwartości samogłosek w jednych i w drugich, oraz pracę narządów, „wymawianiowych" przy wymawianiu spółgłoskowych skojarzeń.

Ze stanowiska więc antropofoniki i estetyki zarazem należy przedewszystkiem roztrząsać takie zjawiska w języku naszym, jak:

1) Pochylanie, lub też, lepiej mówiąc, natężanie brzmień samogłosek przed spółgłoskami, gdy te w zakończenie zgłoski przechodzą, jak to widzimy np. w zmianach: *morze* — *mórz*, *wstęga* — *wstąg*, *gołębia* — *gołąb*, *krzyknęła* — *krzyknął*, *pieniądz* — *pienięźny*, *koło* — *kół* — *kółko*.... Formy jednak: *gałąź*, *wstąg*, oile się zdaje, spotykamy raczej tylko w grnmatykach, niż w mowie żywej, w tej bowiem słyszymy zazwyczaj *wstęg*, a nie *wstąg*, *gałęź*, a nie *gałąź*; dla tej samej przyczyny, dla której mówimy nie *łabądź*, tylko *łabędź*; bo tu przecie nie chodzi językowi o prawidło, ale o eufoniczne natężenie (uwypuklenie) brzmień samogłosek. Przyjąwszy zaś formy: *łabądź*, *wstąg*... skutek byłby wprost przeciwny.

2) Wpływ samej natury spółgłosek (konsonantów) na ukształtowanie się samogłosek i wogóle sonantów, a więc takie zmiany: *gnieść* — *gniotła*, *wieźć* — *wiozę*, *imienia* — *imion*, *wierzyć* — *wiara*, *bielić* — *białość*.... *lato* — *w lecie*, *miasto* — *w mieście*, *pierścień* — *naparstek*.... samogłoski bowiem, stosując się do spółgłosek, zastępują jedna drugą, aby uniknąć stłumienia, przygaszenia. Z tegoż samego powodu samogłoska średniojęzykowa zwężenia krańcowego *i* (*y*) pod

wpływem następującego po niej *r* uległa rozszerzeniu w *e*, jak to widzimy w wyrazach: *ser*, *sierota*, *ubierać*, *pierwszy*, *wierzba*, *wierzch*...

3) Tak zwane miękczenie spółgłosek. Dla lepszej pozycyi eufonicznej bądź to samogłoski zmieniają się nawzajem, bądź spółgłoski miękczą się, wymieniają się, znikają wreszcie. Miękczenie to widzimy w przekształceniach: *wyspa* — *wyśpie*, *niebo* — *w niebie*, *ława* — *ławie*, *chata* — *chacie*, *błąd* — *błądzić*, *groza* — *grozić* — *grożę*, *ręka* — *ręce*, *cichy* — *cisza*.... Miękczą się też całe grupy spółgłosek wskutek następstwa samogłosek średniojęzykowych *e* i *i*, lub łącznie ze spółgłoską średniojęzykową *j*, np. w zmianach: *post* — *pościć* — *poszczę*, *gniazdo* — *gnieździe* — *gnieżdżę*, *miazga* — *miażdżę*....

4) Wymiana spółgłosek: np. ze staroświeckich form: *oćca*, *oćcu* powstały dzisiejsze, brzmiące owiele piękniej: *ojca*, *ojcu*, *ojcze*. Ztąd weszło też w użycie *ojciec* zamiast *ociec*, a to nie tylko przez analogję, ale dla upiększenia wyrazu. Albo też zniknięcie spółgłoski: usuwa się ze spółgłosek pozycyjnych jedną, lub nawet więcej, jeśli i wymowę utrudniają i są zarazem niepotrzebne, lub wprost szkodliwe dla uwypuklenia się samogłoski i wogóle dla miłodźwięku. To też zamiast: *włastny*, *radostny*, *złostliwy*, *rostnąć*, *stłup*, *czstny*... mówimy dziś: *własny*, *radosny*, *rosnąć*, *złośliwy*, *słup*, *cny*.... zamiast *brdnąć*, *błysknąć* mówimy: *brnąć*, *błysnąć*... zamiast *mężstwo* — *męstwo*, zamiast *żebraczstwo* — *żebractwo* i t. p.

5) Mają też znaczenie antropofoniczne i eufoniczne zarazem w kształceniu się mowy naszej w pewnych razach jakby mechaniczne zjawiania się spółgłoski: już to dla wyrazistszej onomatopei i lepszej pozycyi „poprzedzającej“, jak np. w wyrazie *pszczoła* zamiast *pczoła*, już to wogóle dla lepszego miłodźwięku: *zdjąć* zamiast *zjąć*, *zazdrość* zamiast *zazrość* [1])... (przypominam: *andra* zamiast *anra*...); a także znikanie i zjawianie się samogłosek, aby znaleźć sobie dobrą pozycję, a złej uniknąć: tym sposobem z *wieliki* powstało *wielki*, z *daci* — *dać*, ze *złami* — *złam*.... [2]).

---

[1]) Na Litwie słyszałem: *zajzrość*.

[2]) „Fonemy i ich połączenia — mówi B. de Courtenay — zmieniają się w każdej chwili życia językowego i z biegiem czasu nie dla „miłodźwięku“, czyli eufonii, nie przez „gnuśność językową“, ale jedynie skutkiem dążenia do oszczędzenia pracy w trzech kierunkach: 1) odśrodkowym fo-

Nie koniecznie też, bałamucącą nas prostaków, analogją do imiesłowów na *ł* należy objaśniać pojawienie się u nas już w XVI w. form imiesłowów zaprzeszłych czynnych z wtrąconym *ł*. W potocznej mowie rzeczywiście mówimy zwykle *upadszy*, *zjadszy*, *postrzegszy*... ale przy takiej wymowie główna samogłoska tych wyrazów jest stłumiona zwykle, gdyż grupy spółgłosek *dsz gsz* .. nia dają w tych razach dobrej pozycyi. Skoro zaś chcemy samogłoskę tę wymówić jasno, otwartemi ustami i zarazem swobodnie, to wtedy w wymowie naszej między *d* i *sz* istotnie możemy dosłyszeć leciutkie *ł*; gdyż to *ł* stoi wtedy jakby na drodze w procesie fonacyjnym i ominięcie go zupełne utrudniałoby wymowę. Ztąd takie formy, jak: *upadłszy*, *zjadłszy*, *postrzegłszy*... powinny być uprawnione zwłaszcza w poezyi i nic też dziwnego, że je spotykamy już u pisarzów naszych XVI-go wieku. Podobnież wymawiamy zwykle: *piek*, *uciek*... piszemy jednak *piekł*, *uciekł*... i tak też wymawiamy poniekąd, gdy chcemy samogłoskę uwypuklić. Spółgłoska *ł* we wszystkich tych razach jest fonemą zwykle niewykonywaną, jako zamiar jednak, oile się zdaje, stale istniejącą w wyobraźni naszej.

6) „Na gruncie słowiańskim, przy przejściu ze stanu praarjoeuropejskiego, przedewszystkiem widzimy dążność do usuwania zgłosek zwężających się, czyli tak zwanych zamkniętych. Tym sposobem ze *słowos* powstał wyraz *słowo*, z *synus* — *synu*, z *tod* — *to* i t. d. Następnie zaś znowu widzimy zarówno w polskim, jak też w innych językach słowiańskich ogólne skrócenie i osłabienie (powiedziałbym: uproszczenie) fonetyczne wyrazów: skrócenie znacznej większości o jedną zgłoskę, gdy wiele samogłosek zwłaszcza końcowych (*u*, *i*) stało się zerem fonetycznym". Ten proces skupiający, również, bądź co bądź, nietylko nie zeszpecił mowy polskiej, jak to

---

nacyjnym, 2) dośrodkowym audycyjnym i wogóle percepcyjnym i 3) w samym centrum cerebracyjnym". Nie ulega wątpliwości, że tak jest, ale i to prawda, że rezultatem tego oszczędzenia pracy jest wdzięk, miłodźwięczność, co ze stanowiska estetycznego też jako cel może być uważane; bo przecież nie tylko o dobro naszego przyrządu „wymawianiowego", ale i o dobro ucha naszego nam chodzi. Powiem nawet, że od chwili, gdy zostaną wykazane przedmiotowe prawa estetyki, punkt widzenia estetyczny będzie nawet najwłaściwszy dla językoznawcy. Jednym z takich praw, tu właśnie obowiązujących, jest prawo wdzięku doskonale przez H. Spencera sformułowane (ob. rozdz. II pracy niniejszej).

niektórzy myślą, z zasady wzdychając za przeszłością, ale przeciwnie wzmocniła się tym sposobem dobitność wyrażeń i otwartość samogłosek; bo przecież piękniej chyba brzmią dzisiejsze formy: *Bóg*, *chleb*, *sen*, *pies*.... od dawniejszych *bogu*, *chlebu*, *sunu*, *pisu*... [1]).

7) Pomimo też nieuzasadnionych protestów piszemy i mówimy bez mała wszyscy: *pode Lwowem*, *przede dworem*, *we wrotach*, *we Lwowie*, *ze spichlerza*, *ze środka*, *ze sobą*.... gdyż w tych razach, nie dodając samogłoski *e*, istotnie moglibyśmy sobie przyrząd „wymawianiowy" nadwyrężyć: ale też pomimo innych również nieuzasadnionych protestów mówimy i piszemy: *z mrowiska*, *w śpichlerzu*, *w Wilnie*, *w Wiedniu*, *z grzyba*, *w zmysłach*.... i dobrze, gdyż w tych razach dodawanie *e* do przyimków zgoła wymowy nie ułatwia i nie upiększa, a tylko ją przewleka bezpotrzebnie, a więc szpeci.

Naogół zdaje mi się też, że w niektórych z najnowszych zmian, wprowadzanych przez językoznawców do pisowni naszej, zanadto dano przewagę etymologii nad fonetyką i miłodźwiękiem, a to w przeciwieństwie do mniej gramatycznej w tych razach pisowni dawniejszej, uświęconej powagą deputacyi Towarzystwa Przyjaciół Nauk 1830 r.

Zwracaliśmy już wyżej uwagę na formę nieprawidłową *wziąść* używaną zamiast *wziąć* i wyjaśniliśmy, sądzę, dla czego podobnego rodzaju „nieprawidłowości" trudno z języka wykorzenić. Podobnież dla upiększenia wyrazu mówimy *szklanny*, a nie *szklany*. I rzeczywiście, że to *szklany*, to niewiele więcej warte od *murarz*!

„A dla czego nie *drewnianny*, tylko *drewniany*?" da czytelnik tu zwykłe w tym razie zapytanie. Oto dla tego, że w formie *drewniany* samogłoska *a* wskutek dodatniego oddziaływania spółgłosek poprzedzających, dla rozjaśnienia się, nie potrzebuje podwojenia *n* w następstwie. Bo na tak zwaną pozycję zwłaszcza w naszym języ-

---

[1]) Bo wraz ze zmianami charakteru i temperamentu narodowego wraz z cywilizacją, zgęszczającą zazwyczaj naszą myśl i naszą dykcyę, współrzędnie ze wzmagającą się żywością zjawisk społecznych, wytwarza się coraz to nowy typ prozodyjny języka, jako nowy wyraz duszy narodowej; tym sposobem wytwarzać się muszą coraz to nowe dyssonanse fonetyczne, których naród instynktownie usiłuje się pozbyć udoskonalając mowę swoją według prawa wdzięku, prawo to bowiem jest zarazem antropofonicznym prawem eufonii. Tym sposobem, być może, język, przechodząc fazy przekształceń, już to podnosi, już obniża swoją miłodźwięczność.

ku mają wpływ częstokroć i spółgłoski poprzedzające samogłoskę: wpływ ten jest: bądź stłumiający samogłoskę, bądź wzmacniający (*muta cum liquida*) i zawsze antropofonicznie da się uzasadnić.

Z takich to powodów mówimy wprawdzie: *zadowolony*, ale też: *zadowolnił*; *depczę*, a nie *depcę*; *ptastwo*, a nie *ptactwo*; *gardło— garlany*; *garnek — garków — garncarz*; *ziarno — ziarko — ziareczko* (nie ziarnko ...); *zarzewie*, a nie *żarzewie!* jak chcą niektórzy znawcy etymologii; *chrzest — chrzesny*....

Lepiej też pisać *tętent*, niż według zalecanej obecnie pisowni *tętęt*; gdyż, pisząc ten wyraz postaremu, piszemy tak właśnie, jak wymawiamy i onomatopeja lepiej się uwydatnia. Piękniej też brzmi *głośny*, niż *głosny*, ale też piękniej *miłosny*, niż *miłośny*....

Z tegoż samego powodu nie usiłujmy takich form, jak: *pargamin*, *Wirgiljusz*, *Samosierra*.... zmieniać na formy prawidłowsze: *pergamin*, *Wergiljusz*, *Somosierra*....; głosowałbym nawet za pozostawieniem *reperacja*.... bo zapewne nie bez powodu intuicyjnego to *a* na *e* zamieniliśmy, przystosowując wyraz cudzoziemski do fonetyki swojskiej.

W języku też poetyckim od *zadrasnął* np. nie razi: *zadrasła*, *zadrasło*.... Ładniejsze są też formy: *moją*, *twoją*... od zalecanych, a nawet nakazywanych jeszcze niedawno form sztucznych: *moję*, *twoję*.... Ładniej też brzmi *tą razą*, niż *tym razem*, o czem już Walicki tak wiele pisał, groch na ścianę rzucając. Lepiej brzmi: *osioł*, *kocioł*, *wiorsta*...., niż *osieł*, *kocieł*, *wersta*.... dla tego też te ostatnie formy dotąd jeszcze prawie tylko wyłącznie w gramatykach spotykamy, ale nie w mowie żywej.

Z tego samego powodu, jeślibym miał głos, to głosowałbym za pisownią *strzedz*, *biedz*, *módz*... a nie *strzec*, *biec*, *móc*... pomimo głęboko uzasadnienia tej nowej pisowni. Prawda, że końcowa zgłoska tych bezokoliczników brzmi jakby *c*, i tak musi tu brzmieć w każdym razie, gdyż dźwięczna przechodzi tu w bezdźwięczną [1]); ucho atoli

---

[1]) Tu może na miejscu będzie zauważyć, że w języku naszym spółgłoska bezdźwięczna, która wytwarza się z dźwięcznej, zwykle wymawiana jest nieco słabiej, łagodniej, niż odpowiednia jej z natury bezdźwięczna. W formach *piec* (bezokolicznik) i *piec* (rzeczownik) końcowe *c* wymawiamy zupełnie jednakowo; ale w formach *móc* (zamiast módz) i *moc*, w pierwszej *c* wymawiamy głosem słabszym, niż w drugiej. Podobnież w wyrazie *Bóg*,

nasze świadczy, że samogłoski tych form są jasne, wypukłe; pisząc więc *dz* na końcu, które tu daje lepszą pozycję niż *c*, zaznaczamy w pisowni tę wypukłość samogłoski, tę jakby duszę wyrazu, oddajemy więc tym bezokolicznikom to, co się im należy. Tym też tylko sposobem możemy wytłomaczyć, że już od początku XVI-go wieku w zabytkach piśmiennictwa naszego spotykamy sposób pisania tych form z końcowem *dz*. W języku więc przynajmniej poetyckim pisownia przez *dz* powinna tu pozostać uprawnioną najzupełniej. Nie przeczę, że się mogę mylić, ale takie jest przekonanie moje, które czuje się w obowiązku wypowiedzieć.

Pośpieszam zaś dodać, że w formach natomiast takich, jak *piec*, *rzec*, *wlec*, *noc*, *piec*... naodwrót: zmiana w pisowni *c* na *dz* mogłaby się tylko przyczynić również do zeszpecenia tych wyrazów, dzieje się to widocznie wskutek innego wpływu spółgłosek poprzedzających samogłoskę.

Wpływ ten spółgłosek poprzedzających (pozycja wsteczna) zauważyć możemy w języku naszym bardzo często: np. w końcówkach nazwisk naszych: *Radziszewski, Zaleski*... wszakże gorzej brzmi: *Radziszeski*, *Zalewski*... Mówimy też zamiast *wejść* — *wnijść*, zm. *wejdzie* — *wzejdzie*, zm. *wejście* — *wnijście*, zwłaszcza w poezyi, bo tym sposobem samogłoski tych form rozjaśniają się. Tak zwana *muta cum liquida* daje i w naszej prozodyi nie koniecznie dobrą pozycję (podobnież z wyjątkiem b, g, d przed l, m, n), zwykle jednak wzmacnia samogłoskę, jeśli stoi przed nią [1]).

---

choć słyszymy na końcu *k*, to jednak to *k* zazwyczaj wymawiamy owiele mniej dobitnie, niż *k* w wyrazie *buk* — tak właśnie, jakby w tem *k* pozostała jeszcze znamienna cecha *g*. Czy więc i w epoce prasłowiańskiej nie zachodziła czasami podobna różnica w wymawianiu czasowników: *wlekti*, *biegti*.... różnica, która mogła mieć wpływ na dalsze kontynuacje tych form; wpływ zgoła błahy w jednym języku, bardzo zaś ważny w innym? Spostrzeżono też, że uczniowie nawet mało pojętni nie robią zmyłek w przyjmowanej dotychczas pisowni tych bezokoliczników. Toby też dowodziło, że końcowy fonemat wyobrażalny jest tu *dz*, a nie *c*. Jeśli by zaś udało się zebrać dostateczną ilość spostrzeżeń tego rodzaju, to wytworzyłby się argument zgoła nie błahy; owszem, najbardziej przekonywający.

[1]) Sądzę, że dwie spółgłoski wtedy tylko dają prawdziwie dobrą pozycję samogłosce przed niemi stojącej, gdy w wymawianiu nie zlewają się z sobę (*wiosna*, *miasto*...), t. j. gdy pozostaje zawsze pomiędzy niemi minimalna pauza, gdy nie zlewają się, ale odstają od siebie.

Zdaje mi się nawet, że kwestya końcówek *yja, ija*... ze stanowiska eufonii głównej samogłoski wyrazu najwłaściwiej dałaby się rozstrzygnąć i z zadowoleniem wszystkich. Pisalibyśmy więc tak, jak mówimy: *Marja, Szwecja, Grecja, Cecylja, Bawarja, linja*... gdyż w formach tych przedostatnia zgłoska znika zazwyczaj, a to nie tylko wskutek analogii akcentu, ale też, aby dać pozycję rozjaśniającą samogłosce akcentowanej, która niegdyś była trzecią od końca. Lecz także należałoby w takim razie pisać: *Anglija, Francyja, Persyja, Koblencyja, Belgija*... w tych bowiem formach słyszymy jeszcze cokolwiek przedostatnią zgłoskę i nie razi nas, jeśli ją nawet np. w poezyi całkiem uwydatniamy — i nic dziwnego, gdyż akcentowana samogłoska miała tu zawsze dobrą pozycję, nie potrzebowała więc ze szczętem zagładzać przedostatniej zgłoski dla upiększenia się: zagładzając ję całkowicie, raczej szpecimy częstokroć, niż udoskonalamy te formy językowe. Dopełniacz zaś liczby mnogiej wszystkich tych wyrazów obu kategoryi należałoby też zakończać na *yi, ii* (*akcyi, linii*...).

Ale już najtrudniej byłoby się wtedy zgodzić nam na pisanie: *Sjam, djadem, djecezja, aprjori, djagnoza, djeta, djalekt, djalog, patrjota!*.... bo to pisownia ani fonetyczna, ani etymologiczna, pisalibyśmy więc tak, jak wszyscy wymawiamy: *Sijam, sijamski, dyjadem, dyjecezja, dyjagnoza, dyjeta, patryjota*.... lub zresztą: *Siam, dyagnoza, dyeta*.... Pisalibyśmy natomiast zupełnie słusznie: *aljans, idjota, jowjalny, zodjak, pacjent, warjować*....

Bo pamiętajmy to sobie raz na zawsze, że absolutna konsekwencya jest właściwą i niezbędną tylko w tych naukach, w których wnioski nasze mają pewność matematyczną; w naukach zaś biologicznych, społecznych, lingwistycznych.... nie konsekwencya bezwzględna powinna być naszym przewodnikiem, ale roztropność i zachowywanie wszędzie miary właściwej, tej miary, którą niegdyś Helenowie w tak gienjalny sposób umieli zachowywać w pracach swoich. Konsekwencya bezwzględna, stosowana poza granicami względności przesłanek, zawsze nas wyprowadzi na manowce.

A więc nie *djecezja*, tylko *dyjecezja!* a będzie i wilk syt i baran cały.[1]). Wogóle, sądzę, że w spornych kwestjach pisowni im

---

[1]) Bezwarunkowo lepiej np. brzmi i prawdziwiej: *Z żywemi trzeba naprzód iść*, niż *Z żywymi trzeba naprzód iść*.... i w podobnych razach nowsi

bardziej będziemy wyrozumiali jeden dla drugiego, tem dla nauki będzie pożyteczniej.

---

gramatycy mają zupełną słuszność; myślę jednak, że niekiedy mianowicie w formach nieosobistych niekoniecznie słusznie zaleca się zamiana *e* na *y*. Myślę, że należałoby np. pisać podawnemu: *czemś*... a nie *czymś*.... i wogóle w podobnych razach od gramatycznej konsekwencyi odstąpić. A więc: *zatem* (= więc) a nie *zatym*, *z tem wszystkiem* i *z tym wszystkim*..... Powiedziałbym, że w tego rodzaju końcówkach narzędników i miejscowników mamy słuszność we wszystkich tych razach, gdy *y* na *e* zamieniamy (*z dobremi towarzyszami*....), ale nie zawsze jesteśmy w porządku, gdy dla zasady usiłujemy *e* na *y* zamieniać.

XIII.

Uwagi nad prozodją polską.

Przypuszczenia naukowe i fakta, dane z fonetyki historycznej i porównawczej, pozwalają nam *apriori* przewidywać, że, jako szczątki, w języku naszym tkwią zjawiska prozodyjne zgoła odrębnej natury od tego, co zwykle zowiemy akcentem mowy polskiej.

W stanie praarjoeuropejskim [1]) lingwiści przyjmują akcent ruchomy o naturze psychofonetycznej. Akcent ten był silnie wydechowy (ekspiracyjny), a wskutek tego wpływał na osłabienie sonant zgłosek nie akcentowanych. Ta ruchomość akcentu przeszła do stanu prasłowiańskiego i innych prajęzyków europejskich. Na gruncie greckim i łacińskim widzimy już ograniczenie akcentu na trzy ostatnie zgłoski wyrazów, oraz jego zależność od stosunków czasowo-ilościowych. W językach giermańskich akcent służy przedewszystkiem do uwydatnienia rdzennych znaczeniowo morfem, czyli t. zw. pierwiastku wyrazów. Na terytorjum zaś słowiańskim spotykamy nadzwyczajną rozmaitość akcentu.

Dyftongi samogłoskowe arjoeuropejskie: *ai*, *ei*, *ou*, *eu*, przechodzą u Słowian w jednolite samogłoski długie *e*, *i*, *u*. Różnica ta jednak długości i krótkości sonantów i zgłosek istnieje fizjologicznie i odczuwa się psychicznie tylko u Słowian południowo-zachodnich (Serbów, Słowaków, Czechów). U innych Słowian niema dziś róż-

---

[1]) Korzystać tu będę z artykułu Fonologja prof. J. B. de Courtenay w *Wiel. enc. ilust.*, gdzie rzecz, rozumie się, przedstawiona jest ściśle i przytem bardzo jasno.

nicy zgłosek długich a krótkich (dodajmy: takiej, któraby gramatycznie mogła być skonstatowaną).

Co do strony antropofonicznej: U Serbów obok akcentu ekspiracyjnego (wydechowego) mamy akcent muzykalny, objawiający się różnicą wysokości tonów zasadniczych samogłoski, a to w związku z opadaniem i podnoszeniem się akcentu. W niektórych gwarach polskich mamy też zarodki, czy szczątki akcentu śpiewnego. W językach słowiańskich z tak zwanym akcentem nieruchomym, akcent towarzyszy albo pierwszej zgłosce wyrazu (w słowackim, czeskim, łużyckim), albo przedostatniej, jak to widzimy w języku polskim. Taki akcent nieruchomy (zwłaszcza towarzyszący przedostatniej zgłosce wyrazów) jest owiele słabszy, tak, że czasem zdaje się nie sprawiać żadnego wrażenia akustycznego. W językach zaś z akcentem ruchomym i asocjowanym (skojarzonym) ze znaczeniem części morfologicznych wyrazu (w rosyjskim etc.) akcent ten jest silny i dobitny. Wreszcie na gruncie słowiańskim samogłoski nietylko zgłosek nieakcentowanych, ale też krótko (w sposób urywany, odcięty) akcentowanych, ulegają osłabieniu i tracą pewne cechy indywidualne, a jedynie tylko w zgłoskach akcentowanych z przedłużeniem samogłoski występują w całej pełni swoich cech indywidualnych.

Ze strony psychofonetycznej: Akcent w języku polskim, wyróżniając pewne zgłoski, staje się wykładnikiem podzielności zdań na wyrazy; akcentują się tu więc całe wyrazy, nie zaś ich morfemy. W językach zaś ruskich, gdzie ze zmianą akcentu związana jest zmiana znaczenia wyrazu, akcentują się właściwie nie zgłoski, ale morfemy (osnowa, końcówka, przyrostek...) [1]).

Ze strony historycznej: W językach słowiańskich z akcentem monotonnym, ujednostajnionym, a więc i w języku polskim nie może być mowy o kontynuowaniu bezpośrednio stanu prasłowiańskiego: tutaj (z wyjątkiem gwar kaszubskich, gdzie ruchomość akcentu żyje dotąd) ów stan uległ zupełnemu zatraceniu i wyrobiły się zupełnie nowe stosunki akcentowe.

---

[1]) Sądzę, że nietrudnoby wykazać, że w języku rosyjskim bardzo często, gdy znaczenie wyrazu nie zależy niezbędnie od skojarzenia akcentu z tą lub innę morfemą, akcent staje się wprost pozycyjnym — antropofonicznym (гордыя, колеблемы, прокармливать....).

Otóż bezwarunkowo, akcent ów prasłowiański w mowie polskiej zaginął tak, że nie może być skonstatowany gramatycznie; nie zaginął on jednak ze szczętem, ani dla poety, ani dla badacza wyrazu uczucia ludzkiego w mowie ludzkiej. Jeden i drugi, wsłuchując się w żywą mowę naszą, może w niej podchwycić wszystkie niemal rodzaje akcentów, skonstatowanych w innych językach słowiańskich, wraz z akcentem „silnie wydechowym“ praarjoeuropejskim [1]). Bo nawet akcent morfologiczny: wszakże jeśli wołamy np. Janie, Janie, to właściwie akcentujemy nie zgłoski, lecz morfemy wyrazu: w pierwszym razie morfemę, wyrażającą imię, a w drugim morfemę, wyrażającą wołanie nasze: dzieje się podobnież, gdy szczególny nacisk kładziemy na jaki wyraz: już to ze względu na znaczenie, już na formę gramatyczną, w jakiej zostaje użyty. Akcenty te jednak naogół gramatycznie są nieuchwytne: tkwią bowiem nie w formach poszczególnych, ale w ogólnym tonie języka, jako rudymenty, lub jako zarodki; pod wpływem jednak uczuć ludzkich wzmagają się częstokroć i są wtedy potężnym materjałem, wyrażającym nasze usposobienie i naszą indywidualność.

Jak więc między rodzeństwem każde z braci i sióstr ma częstokroć całkiem odrębną indywidualność, baczny atoli postrzegacz zauważy łatwo, że to, co jest cechą u któregokolwiek z nich najbardziej dominującą, jest też cechą mniej znamienną, częstokroć zaledwie dostrzegalną u wszystkich innych; podobnież w rodzinie języków słowiańskich zasadniczy każdego z nich rodzaj akcentu ujawnia się też w innych jako przeżytek, albo zarodek, mniej lub bardziej łatwy do uchwycenia. Ta zaś nikłość polskiego akcentu gramatycznego, a różnorodność akcentu psychicznego, nastrojowego jest, jak sądzę, niezmiernie właściwą charakterystyką języka tego narodu i społeczeń-

---

[1]) Akcent ten praarjoeuropejski miał wedle wszelkiego prawdopodobieństwa bezpośrednie swoje źródło w akcencie (arsie) „tchnień“ naszych. na co tem łatwiej możemy się zgodzić, jeśli uwzględnimy, że w języku tym, wobec przewagi spółgłosek krtaniowo-gardlanych i tylno-językowych, tylko z ust całkiem otwartych słowo mogło wychodzić: energja prądu wydechowego w bardzo małym stopniu mogła być powstrzymywaną oporem warg, zębów i końca języka.

stwa, w którem było tak wielkie pole do rozwoju indywidualności osobistej [1]).

Z tych to właśnie zarodków i rudymentów intuicyjnie korzystają poeci, a mając niejaki punkt oparcia w słabym, gramatycznie unieruchomionym akcencie mowy naszej, wytwarzają z nich właściwy akcent poetycki, akcent, który, jak to już zauważyliśmy, w istocie swojej jest prawie jeden i tenże sam we wszystkich językach ludzkich.

I zaiste, jeśli wsłuchujemy się w piękną interpretację utworu poetycznego, czy to polską, czy rosyjską, czy niemiecką, czy włoską, czy grecką, czy łacińską..., czy nawet angielską, przekonywamy się, że najistotniejszy tok tej mowy poetyckiej jest wszędzie taki sam, uwarunkowany akcyą serca naszego i nastrojem naszym. Różnice, jakie możemy odczuć są tej samej natury, jak np. różnica między samogłoskowym pierwszym wierszem Iliady, a pierwszym, spółgłoskowym wierszem Odysei. I tu i tam jest w istocie tenże sam heksametr. Tu jednak oparty na długości samogłosek, a tam na ich pozycyi. Przewaga zaś jednych form rytmicznych nad innemi i form rymowych zarazem w danym języku zależy nie koniecznie bezpośrednio od tego, w jakim charakterze i na które zkolei zgłoski wyrazów najczęściej pada akcent gramatyczny, zależy zaś przedewszystkiem od tego, co nazywamy akcentem języka w najszerszym znaczeniu tego słowa, a więc od właściwego tonu mowy narodowej, który bezwawarunkowo jest wyrazem tonu charakteru narodowego, wyrazem „duszy narodowej“, jakby powiedział Le Bon.

Że tak jest, w dwuch poprzednich rozdziałach usiłowaliśmy to już wykazać; tu zaś na podstawie danych powyższych sprobujemy jeszcze wyjaśnić niektóre zjawiska antropomorficzne i psychofonetyczne mowy naszej i niektóre sporne kwestye poruszyć, mające związek z prozodją języka.

Otóż sądzę, że bądź co bądź i dla gramatyka pożytecznem jest obok akcentu gramatycznego, psychofonetycznego, uwzględnić też

---

[1]) Nie łatwo zapewne wskazać mowę, w którejby indywidualność człowieka lepiej, niż w mowie polskiej, mogła się wyrażać: bo wobec bierności i nikłości akcentu gramatycznego, mamy dużą sposobność dać słowu naszemu właściwy akcent duszy naszej. Być może, że inne języki lepiej duszę narodu wyrażają, różnice jednak między tonem mowy poszczególnych osobników, oile się zdaje, są u nas owiele wyraźniejsze, niż gdzieindziej.

zjawiska akcentu antropofonicznego w mowie naszej. Bo zważmy, że tym sposobem np. sporną kwestyę akcentowania wielozgłoskowych wyrazów stanowczo już będzie można uważać za rozstrzygniętą.

I wsłuchiwanie się bowiem w mowę żywą i teorja, którą uprzednio starałem się wyłożyć, uczą nas, że w wyrazach więcej niż trójzgłoskowych oprócz zgłoski przedostatniej, jeśli akcentujemy jeszcze inną, to tę przedewszystkiem, która ma samogłoskę, uwypuklającą się łatwo wskutek następstwa bądź spółgłosek, bądź drugiej samogłoski (*pięknowłosy*, *bezpożyteczny*, *bezreligijny*, *nieskazitelny*, *czarniutenieczki*, *niewykształcony*, *nieużyteczny*....). Akcentujemy zaś krótko, lub długo, według upodobania naszego, według ogólnego tonu mowy naszej. Formy zaś takie, jak: *młodzieniaszki*, *korowody*, *złotousty*.... mają tylko jeden akcent zwyczajny na przedostatniej zgłosce; jeśli zaś powiemy: *hej młodzieniaszki*, *wiedź korowody*, *mąż złotousty*.... to wygłaszamy, poetycznie uważając, daktyle z trochejami (⏗ ◡ ◡ | ⏗ ◡).

Kto i co nas upewni — zapytuje M. Rowiński — że trzeba czytać *rozkołysane*, a nie *rozkołysane*? Otóż nie ulega wątpliwości, że zwyczajnie wszyscy akcentujemy: *rozkołysane*, co właśnie zgadza się z naszą zasadą: jeśliby zaś kto w mowie potocznej, zwłaszcza leniwie się ciągnącej, akcentował: *rozkołysane*, to Bóg z nim, za wielki błąd językowy uważać tego nie należy. Każdy jednak nieuprzedzony musi przyznać, że w poezyi piękniej brzmi *rozkołysane fale*, *niezwyciężony wódz*... niż *rozkołysane*, *niezwyciężony*....

To też w wyrażeniu np. *wódz niezwyciężony* niema zgoła poprawnego toku trocheicznego, w wyrażeniu też *niezwyciężony wódz*, nie ma zgoła jambów. Nie przez samo bowiem „obarczenie“ („obciążenie“) samogłoski stają się otwarte, nadające się do arsy, ale przez następstwo, przez tę samą pozycję, o której tak wiele się mówi w metryce greckiej i łacińskiej.

Pozycję zaś taką mogą dawać u nas, podobnie jak u starożytnych, nietylko dwie, lub więcej spółgłosek, ale też druga, bezpośrednio następująca samogłoska. Samogłoska zaś taka ma zazwyczaj

wpływ raczej mocniejszy, niż słabszy od dwuch, lub nawet więcej spółgłosek. W formach np. *nieustraszony*, *zaostrzający*, *nieuskromiony*... samogłoski *u* i *o* dają następstwo mocniejsze, niż trzy spółgłoski *str*, lub *skr*; gdyż bezwarunkowo w wymawianiu tych form akcentujemy oprócz przedostatniej pierwszą, a nie drugą zgłoskę [1]).

Podobnież ma się rzecz z kwestyą akcentacyi wyrazów złożonych. Wsłuchujmy się w mowę żywą, a przekonamy się, że wymawiając takie formy językowe, jak: *pędziwiatr*, *łamignat*, *drapichrust*, *wyrwidąb*.... akcentujemy w nich nie przedostatnią, ale pierwszą i ostatnią zgłoskę, o czem już podobno Kopczyński ostrzegał. Mamy tu więc akcent poniekąd morfologiczny, przedewszystkiem jednak pozycyjny, a więc antropofoniczny; w formach bowiem takich, jak *Białystok*, *Kołobrzeg*, *dobranoc*.... a więc, gdy zgłoska przedostatnia ma lepszą pozycję od innych, kładziemy akcent zwyczajny na tejże zgłosce przedostatniej. W każdym zaś innym razie, t. j. gdy zgłoska przedostatnia w formach podobnego rodzaju niema przewagi pozycyjnej, morfemy tych form nie łatwo pozbywają się swego akcentu. Tym sposobem wyraz np. *wyrwidąb* akcentujemy na pierwszej i ostatniej zgłosce, w wyrazie zaś *wyrwilas* akcent kładlibyśmy zwyczajny. Wyrazy: *dobranoc*, *Kołobrzeg* akcentujemy tak, jak wszystkie inne, t. j. na przedostatniej zgłosce, wyrazy zaś *dobrakość*, *kołogarść*... gdyby istniały, akcentowalibyśmy napewno na pierwszej i ostatniej zgłosce, t. j. akcentowalibyśmy składniki wyrazu, a nie sam wyraz.

Jeśli zaś zechcemy prawidło akcentacyi podobnego rodzaju form języka naszego wyprowadzić nie wprost z natury tych form,

---

[1]) W wyrazie np. *łzawy* spółgłoski *łz* wpływają na stłumienie samogłoski, a nie na jej rozjaśnienie; jeśli bowiem wymówimy samo *awy*, *a* będzie wypuklejsze, jaśniejsze, o czem przekonać się możemy bodaj palec do ust przykładając, jeśli samo ucho nie ostrzega nas o tem dostatecznie. W kombinacjach zaś takich, jak: *Grzech wszelki maż*, *łzę wszelką susz*... może być zderzenie dwuch ars, ale można go też w czytaniu bardzo łatwo uniknąć i unikamy też zazwyczaj. W kombinacjach zaś takich: *Grzech, który masz; Krzyk mojej matki*.... gramatyczny akcent wyrazów *który*, *mojej* niedostrzegalny jest zupełnie, a to dla tego, że zgłoska akcentowana tych form dwuzgłoskowych niema pozycyi, akcent więc jej pochłonięty tu zostaje przez samogłoskę z nader mocną pozycją w wyrazie jednozgłoskowym, poprzedzającym.

ale z jakiejbądź doktryny z góry powziętej, to nigdy nie dojdziemy do ładu i mieć będziemy wieczny do polemiki materjał. To też spodziewam się, że czytelnik, który zrozumiał myśl moją, nie uczyni i z powyższego prawidła doktryny do bezkrytycznego uporu doprowadzającej; chcąc bowiem coś zrozumieć i istotnie się czegoś nauczyć, trzeba najpierw skonstatować fakt, a następnie starać się go, oile się da, wyjaśnić, t. j. uogólnić. Jeśli zaś zformułowane uogólnienie staje się niewystarczającym, to należy je porzucić i prawdy szukać w uogólnieniu wyższego stopnia.

Podobnież tylko jednostronna doktryna z góry powzięta mogła nam poddać napozór bardzo trafną zasadę, że w razie zejścia się dwuch jednozgłoskowych wyrazów, lub jednozgłoskowego z następującym dwuzgłoskowym, akcentujemy ten z nich, „który w osnowie większą wagę posiada"; fakta bowiem językowe raz-wraz przeczą temu. Będziemy tu zaś chyba owiele bliżsi prawdy, jeśli wyprowadzimy zasadę zgodną z duchem języka, a mianowicie, że w tych razach, jeśli tylko nie kładziemy szczególniejszego (psychofonetycznego) przycisku na którybądź z tych wyrazów, akcent pozostaje przy tym (choćby to nawet był spójnik *i*), którego samogłoska ma lepszą „pozycję". Wszakże nawet w wyrażeniach takich, jak *na kształt, do chrztu...* akcentujemy przyimki, a nie rzeczowniki.

Z jednostronnej to bowiem teoryi, a nie wskutek wsłuchiwania się w mowę żywą, wyprowadziliśmy np. i ten wniosek, że łącznik *jest*, zaimki: *się*, *mię*, *cię*, partykuły: *i*, *a*, *to*, *że*, *lub*, *za*.... nigdy nie mają akcentu w naszym języku. Tak nie jest. Nawet na *a* i na *i* prawie zawsze pada akcent i to nieraz całkiem mocny, jeśli tylko spójniki te stoją przed wyrazami cztero, lub więcej zgłoskowemi, lub też przed jednozgłoskowym, ale rozpoczynającemi się od dwuch albo więcej spółgłosek, od spółgłoskowego dyftonga, lub też od samogłoski. Czytajmy: ***I*** *przekonali się o tem....* ***A*** *gdy igły migocza, toczą się chybkie wrzeciona...* ***I*** *przez okno krwawą łunę...* ***I*** *okoliczne wioski dokoła wydeptał....* ***Na*** *stanowisku... Mówię ci* ***to*** *szczegółowo....* Wiersz np.

Ty, który siedzisz na gwiazdach oparty....

niema zgoła na początku zderzenia dwuch akcentów, a tymbardziej dwuch ars: rozpoczyna się od daktyla, gdyż „który" pozbawione jest tu zupełnie akcentu. W wierszu np.:

Przyjdzie i *u* nóg pana się położy...

każdy, kto pojmuje formę wiersza naszego jedynastozgłoskowego, odczuje główny akcent na przyimku *u*, a nie na rzeczowniku *nóg*.

Ogólne prawa poetyzowania się, t. j. uwypuklania i przedłużania się samogłosek w mowie naszej wyłożyliśmy w rozdziale poprzednim, dodajmy tu jeszcze, że długiemi są niemal z natury samogłoski nosowe *ą* i *ę*, zwłaszcza przed spółgłoskami: s, ś, sz, z, ż, ź, ch, w (*wąs*, *wąsik*, *węszyć*, *mąż*, *mężny*, *węzeł*, *stęchły*, *wąwóz*....). Podobnież przed przyimkami *z* lub *w* bez obrazy ucha samogłoski możemy przedłużać i, zwłaszcza w poezyi, przedłużamy częstokroć [1]):

Zkąd lit|wini wra|cali z|| nocnej wra|cali wy|cieczki,
Wieźli| łupy bo|gate w|| zamkach i cerkwiach zdobyte...

Pozycyjność więc samogłosek u nas, tak, jak i gdzieindziej, stosuje się mniej więcej do tychsamych zasad, do jakich się stosuje w prozodyi greckiej i łacińskiej; tylko, że u nas zasady te, gdyby je ściśle sformułować, musiałyby być owiele bardziej skomplikowane, a to wskutek mało uprzedmiotowionego naszego akcentu i, jak mówiliśmy, niezwykłej obfitości spółgłosek miękkich „zpalatalizowanych" w mowie naszej. Nie kuśmy się jednak zanadto o zbytnią dokładność tego sformułowania: co do mnie bowiem, chodzi mi nie o ujęcie w formułki prozodyi polskiej, ale o żywsze rozbudzenie zmysłu artystycznego w tym kierunku u pisarzów naszych. Formułki te zresztą i w języku greckim wtedy dopiero zostały zdeterminowane, kiedy dusza z nich uleciała, kiedy stały się martwą literą na papyrusach u gramatyków aleksandryjskich. W języku zaś żywym, takim jak nasz, prozodja istotnie do pewnego stopnia „oddana jest na łaskę i niełaskę poetów". A zważmy tu jeszcze, że i w językach martwych starożytnych stałość zasad prozodyjnych obalają

[1]) Tylko nie mieszajmy czasami poetyckiego akcentu z owym nieestetycznym „podśpiewywaniem", które tak często A. Sygietyński wyrzuca niektórym aktorom warszawskim. Podśpiewywanie takie (piiiła, miiiła, mąąąż, wąąąż, dzwooonek, dziooonek...) choćby nawet było stałą cechą naszej mowy potocznej, to jeszcze i w takim razie nie byłoby uprawnione w poezyi, niema bowiem ono estetycznie nic wspólnego z wypukłością i jasnością poetyckiego akcentu.

liczne wyjątki, żywotność języka i podmiotową pierwotnie naturę rytmu zdradzające.

Powrócimy jeszcze raz do tego przedmiotu, gdy będzie mowa o heksametrze polskim; aby zaś tu już wskazać na obfity bardzo materjał prozodyjny w języku naszym, przekonajmy się, że każda z naszych samogłosek ma conajmniej pięć stopni otwartości pozycyjnej (podniesienia się). Łatwo to możemy skonstatować np. w następujących szeregach wyrazów:

1) *i, kit, kij, bitwa, wnijść.*
2) *kto, słota, słotny, słonko, słońce.*
3) *gdzie, wielu, sześć, wejdzie, wzejdzie, szerść.*
4) *czy, (strzyc) strzydz, strzygł, strzygł go.*
5) *ją, wziąć, wziąć go, wziąść, wziąść go.*
6) *ów, (móc) módz, mógł, zmógł go.*
7) *ma, mało, masło, barć, garść.*
8) *się, imię, męka, wdzięk, wdzięczny.*

Zauważmy właśnie, jak stopniowo usta nasze rozwierają się coraz bardziej, gdy czytamy głośno którykolwiek z tych szeregów. Arsy, nadające ton rytmice poetyckiej, kojarzą się zazwyczaj z samogłoskami 3-go, 4-go i 5-go stopnia. Szczególniej mocne wrażenie robi wiersz, w którym główna arsa myślowa kojarzy się z samogłoską czwartego lub piątego stopnia, jak to widzimy np. w wierszu:

Tych śpiewnych *brzmień*, co ja poruszę,
Niepamięć nie zagrzebie...
(*Asnyk*)

Albo:

Bo dzwony mówią: „*módl się*“, a „pracuj“ — kowadło...
(*T. Prażmowska — z W. Hugo*)

Samotny wbiegł pod *słońce* i zginął samotny...
Tam niechaj *orły* krążą mi nad czołem:
Wiatr łamią *piersią* i skrzydłami sieką.....
(*Tetmajer*)

Karłowacieją *myśli*, gasną serc wulkany....
Przerażająca *pieśń* twa, co w sercach nam płynie...
L. Sowiński.

I przyjdź twoje *królestwo* na ziemi jak i w niebie....
(*K. P. Tetmajer*)

Czytajmy też w tym względzie choćby tę sławną oktawę Słowackiego:

. . . . Muza mdleć zaczyna:
Dajcie mi *bursztyn* i róże i wina:
Kłębami *dymu* niechaj się otoczę,
Niech o *młodości* pomarzę półsenny.
Czuję jak *pachną* kochanki warkocze,
Widzę jaki ma w oczach blask promienny. i t. d.

Ale też nie zapominajmy, że rozróżnienie tych pięciu stopni samogłosek ma w znacznej części i podmiotowy charakter. Bądź co bądź w formach takich, jak: *słota*, *słońce*... albo: *mało*, *garść*... samogłoski *o*, lub *a* możemy też wymawiać i wymawiamy częstokroć z tą samą długością i z tymże akcentem i z tąż rozwartością ust. W wykazie jednak powyższym mamy ukazany materjał fonetyczny, jakiego mogą najwłaściwiej dostarczać różne podobne grupy form językowych.

Jak więc, wymawiając np. wyrazy: *pieśń*, *wiatr*, *myśl*..... z uwzględnieniem końcowej spółgłoski: *ń*, *r*, *l*... zamiast zwykłego wymawiania: *pieś(ń)*, *wiat(r)*, *myś(l)*... w którem te spółgłoski są tylko fonemami, a nie głoskami—fonemami, istniejącemi w wyobraźni, w zamiarze, ale nie w wykonaniu: wymawiamy te wyrazy naturalnie i zarazem nadajemy im częstokroć pewną barwę poetyczną, z przedłużenia i uwypuklenia samogłoski wynikającą; tak też wogóle, akcentując nieco dobitniej i przedłużając niektóre odpowiednie samogłoski w mowie poetycznej, oddajemy im to, co się im należy ze stanowiska poezyi, choć w mowie żywej, potocznej, ten iloczas i ten akcent jest zazwyczaj nikły, lub nawet zatarty ze szczętem.

O wpływie spółgłosek na samogłoskę poprzedzającą pouczyć nas jeszcze może rodzaj zabawki szkolnej, polegającej na powtarzaniu prędkiem najpierw wyrazu *słoma*, a następnie *masło*. Dziatwa raduje się, że powtarzając *słoma*, słychać *masło* i nawzajem: powtarzając *masło*, słychać *słoma*. Otóż, łatwo zauważyć, że w tych razach złudny wyraz *masło* słyszymy tak, jak go istotnie wymawiamy, złudny zaś wyraz *słoma* słyszymy tak, jakby akcent padał nie na przedostatnią, ale na ostatnią zgłoskę. Dla czego? Oto dla tego, że pozycja, jaką dają spółgłoski *sł* i w jednym i w drugim razie zmusza nas do podniesienia, lub nawet przedłużenia samogłoski *a*.

Z tego to powodu zwykle mówimy: *praktyka*, a nie *praktyka*... lud zaś mówi *i nie wódź nas, ale nas zbaw, trzeciego dnia, narodził się*.... i tak jest zawsze, ilekroć antropofonika, będąc we współzawodnictwie z psychofonetyką, górę weźmie.

Widzimy więc, że powyższy podział samogłosek ma też w części i przedmiotowy charakter.

Myślę zaś, że mimowolne spostrzeżenia tego rodzaju mogą nam dać nieraz pewniejsze rezultaty, niż doświadczenia, robione nad mową naszą przy pomocy przyrządów akustycznych. Wykonać bowiem takie doświadczenie z przedmiotową ścisłością jest bardzo trudno. Przedmiot bowiem badany z natury swojej jest prawie zawsze wielce podmiotowy, nieuchwytny. Zwykle też subjektywizm mamy w przesłankach i subjektywizm we wnioskach naszych. Wprowadzenie trzeciej osoby, bezstronnej, obojętnej, też nie zawsze pomoże, gdyż napewno suggestya będzie tu miała swoje znaczenie.

To też, choćby nawet badacz przy pomocy odpowiednich przyrządów fizycznych przekonał się, że w wyrazach takich, jak: *siostra, ostrze, obrzask, wydrwił*.... „gdy je chcemy prawidłowo wymówić“, samogłoski obciążone spółgłoskami mają większy przycisk i wymawiamy je nawet dłużej, niż samogłoski w takich wyrazach, jak: *mama, domy, koza, malina*.... to jeszcze nie będzie dowód dostateczny, gdyż kto inny przy pomocy tychże samych przyrządów, również według swego mniemania prawidłowo wymawiając, przekona się, że w jednym i drugim razie samogłoski wymawiamy z tym samym akcentem i z tą samą długością. I względnie będzie miał nawet słuszność; gdyż rzeczywiście, w naszej potocznej, pośpiesznej i bądź co bądź, prawidłowej wymowie, samogłoski obarczone następstwem częstokroć wymawiamy równie szybko (może nawet nieraz szybciej) i z równym naciskiem (może nieraz nawet ze słabszym), jak w tymże samym zdaniu spółgłoski, nie mające zgoła mocnej pozycyi.

Tak jest u nas, tak u Niemców, tak napewno było u Greków i Rzymian, bo prawa duszy ludzkiej wszędzie są teżsame. Ztąd materjał do polemiki i sprzeczek bez końca, ztąd błędne koło bez wyjścia i pole niezmierne dla uprzedzeń. Prawdą zaś pozostanie tylko to, że takie wyrazy nasze, jak: *ostrze, siostra, lampa, omyłka, wiosenny*.... (ale nie *łzawy, wrzesień*....) owiele lepiej nadają się do arsy

niż wyrazy: *drzewo, łzawy, malina.....* Wyraz *wiosenny* np. jest niejako przedmiotowo amfibrachem, gdy przeciwnie wyrazy takie, jak: *malina, jagoda, ciekawy....* przedmiotowo nie są zgoła amfibrachami: one tylko w pewnych warunkach mogą zastępować u nas amfibrachy; metryka bowiem nasza, powtarzam, nie ma jeszcze tego uprzedmiotowienia, jakie posiadała niemal idealnie udoskonalona metryka starożytnych.

Kwestya zaś wtedy dopiero da się rozstrzygnąć z zadowoleniem dla wszystkich, gdy pojmiemy zasadniczą różnicę między mową zwykłą i mową zidealizowaną w poezyi. Nie narzędzia zaś akustyczne, ale nasze serce (sześciochwilowy perjod serca) i hądź co bądź nasze ucho czułe na tony i dźwięki, oto owiele pewniejszy i naturalniejszy sprawdzian wywodów naszych.

Serce ma tu pierwszeństwo nawet przed metronomem, gdyż rzeczy czysto przedmiotowo traktować prawie niepodobna. Matematyczna równość interwalów przy badaniu iloczasu i rytmu słowa ludzkiego może nas niekiedy raczej zbałamucić, niż przynieść pożytek: przystosowalność bowiem serca ma też swoje granice, nie jest zgoła matematycznie ścislą. Narzędzia zaś akustyczne w tych razach powiedzą nam najczęściej to, co życzymy sobie, aby powiedziały; życzymy zaś, sprawy sobie zazwyczaj z tego nie zdając [1]).

Tylko bowiem zdolny bardzo i niezwykle ostrożny specjalista fizyk może robić doświadczenia i postrzeżenia tego rodzaju ze ścisłością wymaganą w nauce, gdy współcześnie z przedmiotem i podmiotem mamy do czynienia, a jeszcze i ten łudzi się częstokroć rezultatem, jaki osiągnął. Gienjalnemn Helmholtzowi udało się odkryć zasadnicze tony śród harmonicznych tonów „tembra“ samogłoskowego, ale też właśnie podmiotowość w tych zjawiskach jest prawie wykluczona ze szczętem, bo jak to wykazal Hermann, tony te harmoniczne są zgoła niezależne od tonu, w jakim bierzemy daną samogłoskę. Mogą z nim nawet nie harmonizować. Zależą tylko od miąższości i od formy jamy ustnej, która w tym razie nie jest tylko

---

[1]) Przy doświadczaniach tego rodzają, czynionych z pomocą metronomu, radziłbym tempo jego zastosowywać, jak można najściślej, do tempa naszego serca. Zresztą, oile wiem, cenne bardzo doświadczenia i spostrzeżenia takie robi u nas Wł. Zagórski, znakomity poeta i estetyk.

rezonatorem, jest sama przez się jakby odrębnym instrumentem muzycznym. Gdy zaś język pozbawiony jest akcentu muzykalnego, forma ta jest stałą dla każdej samogłoski. A więc Helmholtz miał tu najzupełniej do czynienia z subjektem, a nie z objektem, ani też z ejektem.

XIV.

Antropologiczny rytm pieśni roboczych, a nasza wersyfikacja.

Obok punktu wyjścia fizjologicznego, pożytecznie będzie w dalszym ciągu naszych dociekań wyjść też z punktu folkorystycznego, gdyż tym sposobem nietylko gienezę, ale i ewolucję u samego źródła zjawisk rytmicznych będziemy mogli przynajmniej *à vol d' oiseau* prześledzić. Znajdziemy zaś, sądzę, nietylko potwierdzenie, ale też i pewne nowe rozświetlenie wywodów naszych, co będzie tem ważniejsze, że oto, idąc drogą dotychczasową, zbliżyliśmy się do drugiego właściwego celu naszego, do rytmu wierszy polskich.

Mieliśmy już sposobność poznać rozmaitość rytmu w chodzie ludzkim, ale też wiadomo nam, że i wszelkie inne ruchy i zatrudnienia człowieka, zwłaszcza niewynaturzonego, żyjącego na łonie przyrody, a więc: żniwo, koźba, siew, tłuczenie i mielenie zboża, piłowanie, rąbanie, kucie, młócka.... nawet żucie pokarmu.... odbywają się rytmicznie ze stałym tempem, idącym w takt z tętnem naszego serca.

Że zaś robota tego rodzaju idzie zazwyczaj wprawnie, a więc odruchowo, automatycznie, i nie jest zgoła zależną od dużych wysiłków woli człowieczej, a przy tem robota zazwyczaj nieuciążliwa, taka, o jakiej mówi Homer, tarczę Achilla opisując, albo Mickiewicz, opisując żniwo i koźbę: więc, w odpoczywających spółcześnie centrach psychicznych, rytmicznie nagromadza się zapas energii, która, w pewnych warunkach, przejawia się w głosie naszym, bądź to, jako pochutnywanie, naśladujące rytm roboty samej, bądź, jako skojarzenie tegoż rytmu ze słowem. Słowo to zaś może też być: już to bez

znaczenia żadnego, jako wprost urozmaicony szereg, ożywiających wyobraźnię i zachęcających, wykrzykników, już to może być też mniej więcej obrazowaniem właśnie tejże samej roboty i dodajmy jeszcze, zarówno wyimprowizowanym z tejże roboty, jako też zastosowanym do niej z zewnątrz i z nią zorganizowanym [1]).

---

[1]) Pouczający też jest, w badaniu zjawisk tego rodzaju, rytm śpiewek i pochutnywań dziecięcych w różnych zabawach, odbywanych w takt tegoż rytmu. Przypomnijmy tu sobie choćby owe kabalistyczne wierszyki rytmicznie, przy losowaniach wypowiadane, np.

´ ∪ ″ ∪ | ´ ∪ ″ ∪
Siedzi zając | na przypiecku,
Mówi pacierz | po niemiecku:
´ ∪ ∪ ″ ∪ ∪ | ´ ∪ ∪ ″ ∧
Enkete penkete | cukete me . . . i t. d.

Pomówimy jeszcze o tem, wykazując antropologiczną gienezę rytmu daktylowego, tu zaś zauważmy, że taka piosenka niekiedy już w ustach dziecięcych staje się w nowszych czasach typową pieśnią roboczą, t. j. pracę dziatwie fabrycznej ułatwiającą i rozweselającą, co jest ważne tembardziej, jeśli uwzględnimy ewolucyjną analogję, jaka zachodzi między dzieckiem i człowiekiem, w stanie natury żyjącym. W Niemczech najbardziej znanemi z takich pieśni są te, które śpiewają dzieci przy wyrabianiu plecionek z kory wierzbowej, a mianowicie przy otłukiwaniu prętów, aby następnie z nich dudki pościągać. Oto podobna pieśń westfalska, przytoczona przez K. Büchera w jego dziele „Praca a rytm“:

Säpp-ken, Säpp-ken, Sun-ner-hot dat Wa-ter lep da- run-ner ut de Mo-der was de
Pa-pe, de kan dat. Säpp-ken ma-ken. Da kam de lu-se Kat-ten an un
nahm de Moer dat Säpp-ken af un ep dor-met to Hol-te to Hol-te
Säpp-ken, wult du no nich af ik no-we di dre-moln Kopp af, Kopp af Kopp af

Tym sposobem energja ta zużytkowuje się też ekonomicznie, gdyż ujawniając się rytmem w głosie naszym, działając na słuch i znów drogą powrotną na ośrodki mózgowo-rdzeniowe, wzmacnia i reguluje działalność serca, i tak dopomaga w pracy, udoskonala ją, uspołecznia, czyni ją miłą i wedle możności nie wyczerpującą sił ludzkich. Staje się więc rozkoszą człowieka, źródło bowiem wszelkiej rozkoszy jest w zadosyćuczynieniu.

Jest ona też napewno zarodkowym bodźcem pierwotnej poezyi lirycznej. W niej również nietrudno przypuszczalnie wykazać gienezę tańca, a także gienezę muzyki. Pierwotna też muzyka jest zawsze monotonna, rytmiczna, melodyi pozbawiona prawie ze szczętem. Rozmaite gatunki bębna, oto najpierwotniejsze instrumenta muzyczne.

Na tej to właśnie podstawie, że każda robota człowieka, żyjącego w stanie natury, odbywa się rytmicznie, uczony niemiecki Karol Büchner, zapatrując się w tym razie bardzo roztropnie na rytm, jako na czynnik ekonomiczny, ułatwiający i udoskonalający pracę ludzką, usiłował też źródło niektórych form rytmicznych w poezyi wykazać w formach rytmu prac rozmaitych człowieka. I rzeczywiście, choć nie estetyk, i choć tylko mimochodem dotknął przedmiotu naszego, doszedł do rezultatów pod względem naukowym, oile się zdaje, owiele poważniejszych, niż ktokolwiek inny [1]).

Śpiewki takie wygłaszane są *recitativo*, z rytmem wyrazistym: każdej arsie odpowiada uderzenie po pręcie wierzbowym. Rytm tu mamy dytrocheiczny spadający. Są inne z rytmem już to spadającym, już podnoszącym się, stosownie do osnowy (podnoszący się w zapytaniach, spadający w odpowiedziach); robota zaś zawsze idzie w takt tego rytmu i nie ulega wątpliwości, że w tenże takt biją spółrzędnie serca w piersiach małych pracowników. Zwracam też uwagę czytelnika na dobre pozycje samogłosek w głównych arsach stojących — A czy też w naszych zakładach koszykarskich etc. pomyślał kto o takich pochutnywaniach dla dziatwy? Aby tylko myśl poddać w tym kierunku, to już dzieci same w dalszym ciągu, stosownie do gustu, rozwijać ją będą i zmudna ich robota stanie się owiele mniej przykrą i mniej wyczerpującą.

[1]) Trudno mi tu szczegółowo streszczać ciekawe niezmiernie estetyczne i ekonomiczne wywody prof. Büchnera (Arbeit und Rythmus, Leipzig 1896 — przekł. rosyjski Petersb. 1899), tymbardziej, że i tak praca ta moja rozszerzyła się w trójnasób w stosunku do założenia pierwotnego;

I nic dziwnego. Stanął bowiem istotnie tuż-tuż koło wspólnego źródła zarówno rytmu roboczego, jako też i skojarzonego z nim rytmu pieśni roboczych — pierwotnej liryki człowieka. Źródłem tym i tym kształtnikiem jest tu, jak już nam wiadomo, tętno naszego serca. Wyjawia wprawdzie prof. K. Büchner przypuszczenie, że rytm roboty i pieśni roboczej jest zapewne w ścisłym związku z wewnętrzną przyrodą człowieka (co zresztą już podobno i Arystoteles zauważył); nie rozstrzyga jednak nastręczającego się tym sposobem zagadnienia o istotnym źródle i zasadniczej formie wszelkiej rytmiki dzieł ludzkich.

Otóż dla nas chyba już niema wątpliwości, że tym źródłem i prototypem zarazem jest tętno naszego serca. Rytm roboty i pieśni ludzkiej u wspólnego tego źródła spotykamy w zjednoczeniu i w oddziaływaniu wzajemnem.

Tym sposobem robota ludzka, muzyka i poezja, a zwłaszcza forma poetycka, pierwotnie znajdują się w zależności wspólnej i związku ścisłym. W tej jednak troistości praca nie jest zasadniczym pierwiastkiem, ani też przyczyną istotną, jak to przypuszcza prof. Büchner, ale jest jeno częstokroć bodźcem głównym śród trzech bodźców nawzajem się rozbudzających. Główną zaś cechą wiążącą jest tu wspólny rytm, jako uzewnętrznienie rytmu serca.

Rozmaitość więc rytmiki w pieśniach roboczych tylko do pewnego stopnia, pośrednio rozmaitością techniki robót ludzkich, bezpośrednio zaś tylko rozmaitością i podatnością rytmu sercowego możemy sobie wyjaśnić. Bo rozmaitość ruchu roboczego i tempo tegoż

---

na dzieło zaś znakomitego lipskiego ekonomisty zwrócił moją uwagę prof. Łukjanow wtedy, gdy praca niniejsza była już całkiem do druku przygotowana. Większość wniosków prof. Büchnera, nawiasowo napomkniętych, a tyczących się form rytmicznych w poezyi, nie wytrzymuje krytyki z naszego stanowiska głównie dla tego, że formy te wyprowadzone zostały nie *aposteriori* z rytmu roboczego, ale *apriori*, według form gramatycznych wyszukiwane w tym rytmie. A więc *tempo* nie zostało uwzględnione, a to rzecz najważniejsza, bo „gdzie niema pomiarów, tam niema nauki". Ztąd wyszły np. trocheje i jamby, tam gdzieby dytrocheje i dyjamby należało wyprowadzić. Wszystko to zaś, co wogóle w dziele prof. Büchnera wytrzymuje krytykę, z naszego stanowiska rzecz uważając, jest też bezpośrednią konsekwencyą i doskonałym dopełnieniem dotychczasowych i dalszych wywodów naszych.

ruchu, mające tu znaczenie pierwszorzędne, uwarunkowane przedewszystkiem są w granicach sercowego tętna.

Z tego to powodu, istotnie, najprostsze i zarazem najwłaściwsze formy poetyckiego rytmu, zwłaszcza poezyi lirycznej, spotykamy wszędzie, na całej kuli ziemskiej w ludowych pieśniach roboczych [1]).

Uczeni nasi: Wilhelm Brzuchnalski w wybornym studium „O budowie zwrotek w poezyi polskiej do Jana Kochanowskiego" (Kraków 1886 r.), a następnie prof. Maksymiljan Kawczyński, najgruntowniejszy zapewne znawca u nas roztrząsanego tu przedmiotu, w obszernym studium: „Porównawcze badania nad rytmem i rytmami" (Pam. akad. um. 1887—1889) wykazali, że wrotka i rytm wiersza naszego nie jest rodzimego pochodzenia, że przeszły do nas z Zachodu. Prof. Kawczyński wykazuje niezmiernie gruntownie, że „jedynymi wynalazćami" prawdziwego rytmu w poezyi byli Grecy starożytni; od nich za pośrednictwem Rzymian przeszedł on do wszystkich narodów europejskich, na co zresztą każdy nieuprzedzony zgodzić się musi.

Tylko nie każdy zgodzi się zapewne na inny wniosek prof. Kawczyńskiego, a mianowicie, że wszelkie formy wierszowe powstały nie z instynktu ludowego, lecz wskutek namysłu jakiejś twórczej indy-

---

[1]) Poznaliśmy więc tym sposobem, jeśli nie jedyny, to jeden z najgłówniejszych zarodków, a raczej bodźców, wytwarzających pierwotną pieśń człowieka — zarodek liryki, która bezwarunkowo rozwinąć się mogła pierwotnie z pobudzających wykrzykników pieśni roboczej i tanecznej. Bezwarunkowo też i zarodki poezyi dramatycznej (chóry greckie), a nawet epicznej w ten sposób mogą być wyprowadzane. Np. „Hajdamaki" Szewczenki całe są w rytmie pieśni lirycznych ukraińskich. Że jednak epos właściwe i jego rytm można owiele racjonalniej wyprowadzić wprost z głoszonej tradycyi ludów, to widzieliśmy, wykazując gienezę *Iliady* i *Odysei*. Bo przecież aoidowie byli też robotnikami w swoim rodzaju i swoją robotę do rytmu i tempa serdecznego musieli stosować, aby robota szła potoczyście i była rozkoszą dla słuchaczów. Prawdą jest, że ciż aoidowie mogli już znaleźć w pierwotnej liryce narodu swojego język podatny bardzo do rytmu, że mogli też instynktownie i z samych form niektórych z tych pieśni korzystać (co usiłowałem już wykazać w „wiadomościach wstępnych" i komentarzach do mego przekładu *Iliady*); mogło to istotnie przyśpieszyć ewolucję wykształcenia się epicznego heksametru, ale samej natury prądu ewolucyjnego nie zmienia najzupełniej.

widualności i że tak zwana ludowa poezja zawdzięcza swój początek naśladowaniu form poezyi kunsztownej. Co do form, stojących na pewnym stopniu wykształcenia artystycznego, zgoda, ale co do pierwotnej gienezy tychże form, to choćby na podstawie faktów, któreśmy tylko co poznali w ogólnym zarysie, możemy twierdzić stanowczo, że to zapatrywanie jest błędne. Argumenty prof. Kaw. są gruntowne bardzo i roztrzygające mnostwo zagadnień literackich, ale nie są one oparte na czystej treści człowieczej. Jest to bowiem kwestya tego rodzaju, że nie da się roztrzygnąć ani na gruncie gramatycznym, ani też nawet ekonomicznym; roztrzygnąć ją można tylko na gruncie czysto przyrodniczym. Prawda, że w tak zwanej poezyi ludowej spotykamy formy rytmiczne, których gienezę i spekulacyjnie i faktycznie w naśladownictwie form kunsztownych można wykazać, co już, oile wiem, Karłowicz udowadniał, uwzględniając treść tej poezyi, ale ten fakt nie obala wykazanej przez nas przyrodniczej gienezy rytmu. U najdzikszych bowiem ludów konstatujemy zarodki liryki, mającej treść niedorzeczną, ale rytm prawidłowy, utożsamiony z rytmem roboczym, a więc z rytmem ich własnego serca. A przecież i Grecy czerpali swoje formy poetyckie z odwiecznej tradycyi ludów!

Pomimo to, faktem jest, że formy poezyi naszej, tak, jak i innych narodów europejskich, nie wytrysły bezpośrednio z naturalnego źródła wszelkiej rytmiki dzieł ludzkich. Przyjęliśmy formy wierszowania z Zachodu, będące w stanie wysokiego już artystycznego rozwinięcia, wyzwolone oddawna ze swego pierwotnego skojarzenia z robotą i zabawą ludzką i następnie przekształcone wielokrotnie na terytorjach narodów rozmaitych: a więc i źródłowo i sztucznie, obok pierwiastku ogólno-ludzkiego, tkwił też w nich pierwiastek egzotyczny, sztuczny, nieswojski, który następnie do pewnego stopnia unarodowił się, przystosowawszy się do warunków języka naszego i duszy narodowej.

„Jakiekolwiek było źródło naszej wersyfikacyi — mówi M. Rowiński — zasady wierszowania, jakie sobie przyswoiła poezja polska w XVI w., musiały być nader żywotnemi; skoro nietylko przetrwały w całej sile aż do ostatnich czasów, ale także okazały się zdolne do tak bogatego rozwoju". Uwaga słuszna, ale jest ona zarazem ominięciem niezmiernie ważnego zagadnienia w literaturze polskiej: boć mimowoli narzuca się tu zapytanie: Jeśli Witkiewicz, zwróciwszy

uwagę jako artysta na kilka motywów ornamentacyjnych w budownictwie i sprzętach ludu tatrzańskiego, sprawił, że poczyna się u nas rozwijać styl oryginalny swojski; to czyby też czasami forma, a z formą i treść naszej, bądź co bądź, małego lotu poezyi spółczesnej nie uszlachetniła się, nie nabrała krwi i życia, skąpawszy się nieco szczerzej, niż to było kiedykolwiek, w strumieniu poezyi ludowej? Wszelka bowiem produkcya intelektualna, obok cech typowo ludzkich, ma też cechy charakterystyczne indywidualne, a to zarówno osobnikowe, jako też i narodowo-społeczne. Ale cóż? Oto do wyjątków u nas należy ten, co rymów nie składa, a tymczasem „Wisła“ raz-wraz kona wskutek braku czytelników.....

Zajmiemy się więc teraz przeglądem tej wersyfikacyi, która aczkolwiek z pochodzenia obca, nieswojska, unarodowiła się jednak i uświęciła w ognisku narodowym — w sercach gienjuszów poezyi naszej. Zbadajmy zaś, oile w tych formach tkwią dominujące pierwiastki rytmu naturalnego, wykształconego pierwotnie z istotnej treści ludzkiej. Wskażemy też na odpowiedniki tych form u nas w utworach i przetworach ludowych.

Spojrzmy jednak przedewszystkiem na prace na tym polu poprzedników naszych; nie zachowujemy się bowiem negacyjnie, ale tylko krytycznie względem dotychczasowych poglądów na rytm poetycki.

Otóż, w tym atoli względzie musimy przyznać, że dawniejsi rytmologowie pierwsze kroki swoje stawiali na drodze owiele pewniej do celu prowadzącej, niż naogół pisarze nowsi. Posłuchajmy, co pisze, cytowany przez L. Jenikego, ks. Nowaczyński w dziełku swojem „O prozodii i harmonii języka polskiego“ (Warszawa 1781). „Polskie gramatyki, co się prozodyi naszego języka tyczy, więcej nam o niej wiadomości nie podają, jak tylko tyle, że: w każdem kilkosylabnem słowie przedostatnia sylaba jest długa, czyli, że się przeciągać zwykła; właśnie jakgdyby już inne sylaby żadnego prozodyjnego waloru nie miały, ani zatem żadnego akcentu, czyli tonu nie wydawały“.

Podobnież i Elsner („Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególniej we względzie muzycznym z przykładami, rzecz objaśniającemi, przez Kaz. Brodzińskiego“ Warszawa

1818) rozumiał, że sprawa się nie rostrzygnie na podstawie przyjętego gramatycznie naszego akcentu. Dzieło zaś I. F. Królikowskiego: „Prozodja polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego z przykładami w nutach muzycznych“ (Poznań 1821) cenił bardzo Mickiewicz i przyznaje sam, że tworząc „Powieść Wajdeloty“ radził się też „uwag w tym ważnym dziele zawartych“ [1]).

Nie ulega też dla mnie wątpliwości, że niedawno zmarły prof. Bądzkiewicz pojmował lepiej od niejednego ze swoich krytyków: już to podmiotową w gruncie rzeczy naturę rytmu, już znaczenie akcentu pozycyjnego w naszej mowie poetyckiej.

Dopóki jednek — powtarzam — nie zrozumiemy należycie przyrodniczej (antropofonicznej) podstawy wszelkiego rytmu w dziełach ludzkich, a także wytwarzającej się tym sposobem różnicy między mową naszą zwyczajną, a mową poetycką, to spór ten nigdy się nie skończy. Bo każdy tu ma poniekąd słuszność, patrząc na rzecz ze swego stanowiska; chodzi jednak o to, czy właśnie to stanowisko właściwe jest.

Kto zaś w przyszłości zechce się zająć metryką wierszy polskich, ten, oprócz wymienionych powyżej kapitalnych prac Kawczyńskiego i Brzuchnalskiego, znajdzie niejedną pouczającą wskazówkę w rozprawach: L. Jenikego („O znaczeniu rytmu w poezyi“), Włodzimierza Zagórskiego („Czem jest forma w poezyi“. *Wędrowiec* 1896), a wreszcie w studium Michała Rowińskiego („Uwagi o wersyfikacyi polskiej, jako przyczynek do metryki porównawczej“. Prace filolog., t. IV. Warszawa 1893), który nawet uderza w samo sedno przedmiotu, ukazując na zasadnicze zgłoski, jakby dominanty stale akcentowane w wierszach polskich.

Aby zaś teraz z naszego stanowiska zanalizować i ustalić prawidła rytmu wiersza polskiego, tak, aby mogły one być w niektórych razach racjonalnym punktem oparcia dla poetów, wierszopisów i deklamatorów naszych: to za podstawę nie weźmiemy ani gramatycznego ogólnika o naszym akcencie, ani też idealnych formuł metrycznych, ustanowionych przez gramatyków starożytnych; ale właśnie weźmiemy: 1) ogólną antropofoniczną zasadę metryki, którą poznaliśmy, analizując heksametr homerowy i trymetry Sofoklesa,

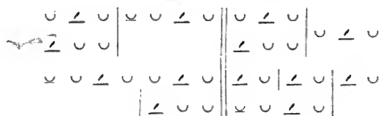
---

[1]) Nie zapominajmy, że za inicjatywą Królikowskiego końcówki męskie wprowadzone zostały do poezyi naszej.

2) prawa estetycznego kształcenia się mowy naszej, które usiłowałem wykazać w rozdziałach poprzednich i 3) antropologiczną metrykę samorodnych pieśni ludowych.

Bo w przeciwnym razie musielibyśmy mniej więcej potwierdzić to, co zrobiono dotychczas, a tego nie można uczynić. Bo jakże?....

Oto np. formuła podawana w gramatykach, mająca przedstawiać rytm tak zwanych aleksandrynów naszych, to jest naszego epicznego wiersza trzynastozgłoskowego:



A i to jeszcze nie wystarcza, bo jakimże sposobem — zapytuje pr. Cwikliński — wstawimy tu np. ten śliczny wiersz Malczewskiego:

Gdy koń, co, jak ty, dziki, lecz posłuszny żyje....

A nie łudźmy się i stałością średniówki, bo jest przy tem objaśnienie, że średniówka może się trafiać i w innych miejscach wiersza. Pozostaje więc tylko przedostatnia zgłoska stale akcentowana: ale przecież i bez tego wiadomo, że w polskim języku gramatyczny akcent pada na przedostatnią zgłoskę wyrazów, a mówimy tu przecież o wierszu żeńskim. Kogoż więc może zadowolnić podobny szemat wiersza trzynasto-zgłoskowego?

I zaiste, te znaczki nic, ale to zgoła nic nie wyrażają i wykazują, chyba tylko jedno: oto zupełne bankructwo zasady akcentowej, gdy za pomocą niej usiłowano wyjaśnić zjawiska rytmu w tak zw. aleksandrynach naszych. Podobnież w wierszach 11-sto, 10-ciozgłoskowych i wielu innych.

Jak więc w fizyce teorja emisyjna wyjaśniała nam pozornie niektóre zjawiska optyczne, okazała się jednak całkiem bezsilną, gdy przyszło wyjaśnić zjawiska interferencyi i z tego powodu została wyrugowana przez teorję undulacyi, racjonalniejszą, będącą przejściem do energietyki, najwyższego uogólnienia zjawisk fizycznych; tak i zasada akcentowa, wyjaśniając pozornie niektóre zjawiska sztucznego rytmu w poezyi, okazała się zgoła niewystarczającą w analizie tego

rodzaju wierszy, o rytmie prostym, niewyszukanym: i dla tego też, sądzę, zastąpiona być musi przez zasadę inną, racjonalną, względnie iloczasową, ostatecznie zaś zasadą antropofoniczną podmiotowej rytmiki słowa ludzkiego.

Otóż, widzimy przedewszystkiem, jak zupełnie bezowocne jest wyszukiwanie w podobny sposób w takich wierszach: trochei, amfibrachów, lub jakichkolwiek innych, w gramatyce przyjętych stóp metrycznych, rytm cechujących; ale też zdradzi na tym punkcie, brak pobudliwości estetycznej ten, kto zechce twierdzić, że jeśli odejmiemy rymy od wierszy np. 13-sto-zgłoskowych „choćby najwyborniejszych, to im nic z powierzchowności wierszy nie zostanie".

Aby przekonać się, że mniemanie podobne jest błędne, zapożyczmy dla doświadczenia choćby teżsame wiersze, które dla dowodu ich bezrytmiczności przytoczył niegdyś Królikowski, a za nim Jenike i w podobnyż sposób pozmieniajmy następnie końcowe wyrazy, nie naruszając ilości zgłosek:

Po co jedziesz, młodzieńcze, w oddalone kraje
Za światłem i nauką? Natura ci daje
Na każdym miejscu szkołę: to drzewo, ta woda,
Ta łąka pełna kwiatów, to ptastwo, ta trzoda,
Byleś tylko chciał myśleć, na całe cię życie
Zatrudnią pożytecznie. Naturo, ty skrycie
Wszystko działasz przed nami....

A teraz tożsamo bez rymów:

Po co jedziesz, młodzieńcze, w oddalone kraje
Za światłem i nauką? Natura ci będzie
Na każdym miejscu szkołą: to drzewo, ta rzeka,
Ta łąka pełna kwiatów, to ptastwo, ta trzoda,
Byleś tylko chciał myśleć, na całe cię życie
Zatrudnią pożytecznie. Naturo, w skrytości
Zawsze działasz przed nami.....

Nie zgodzimy się chyba na to, że zmienione w ten sposób wiersze, choćbyśmy je nawet wprost prozą napisali, przestają być wierszami. Akcenty, stale padające na 6-stą i 12-stą zgłoskę każdego wiersza, odrazu tu muszą uderzyć ucho nasze: i czytając, będziemy na te zgłoski kładli główny nacisk rytmiczny, jako zadośćuczynienie naszej instynktownej potrzebie rytmu. Nacisk — otyle mocniejszy, oile większe na nas wrażenie zrobi osnowa i oile tym sposobem większe

będzie współdziałanie serca, współrzędne głosowi i myśli naszej. Spostrzeżemy też bardzo prędko, że to, bądź co bądź, mowa wiązana, że ma takt, tempo z rytmem się zlewające [1]).

A sprobujmy, choćby w tychże samych wierszach zrobić jeszcze innego rodzaju zmiany; pozostawmy rymy i trzynaście zgłosek w każdym wierszu, tylko poprzestawiajmy, lub pozmieniajmy wewnątrz wyrazy tak, żeby szósta zgłoska nie miała akcentu i wogóle, żeby z żadnego względu nie nadawała się do arsy:

Po co jedziesz, młody, w cudze, dalekie kraje
Za światłem i szkołą? Wszak natura ci daje
Na każdym miejscu naukę: ten las, ta woda,
Ta łąka kwiecista, to ptastwo i ta trzoda,
Byleś tylko chciał rozmyślać, na całe życie
Zatrudnią cię pożytecznie. Naturo! skrycie
Wszystko działasz przed nami....

Widzimy teraz, że wiersze istotnie tracą całą potoczystość i piękność formalną. Już to nie jest mowa wiązana, ale zwykła proza, oszpecona rymami.

Wszakże to nietylko dla średniówki, ale i dla rytmu w przekładzie Słowackiego 1-szej pieśni Iliady czytamy taki ryzykowny wiersz zaraz na początku:

Najprzód Achilla z *czarnym* skłóciwszy *Memnonem*...

Gdyby nie chodziło o rytm, powiedziałby Słowacki:

Najprzód Achilla skłóciwszy z Agamemnonem.

Kto zaś wsłuchiwać się będzie uchem poetyckim, a nie uchem gramatykarskim, to temu arsy 13-sto, a także 11-sto-zgłoskowego wiersza przedstawią się w charakterze ars raczej jambowych, niż ars trocheicznych lub amfibrachicznych. I rzeczywiście, w dalszym ciągu tych naszych roztrząsań przekonamy się, że wiersze te według

---

[1]) Przypominam tu sobie, że Strutyński (Berlicz Sas), duży artysta słowa naszego, w swoich opowiadaniach prozą wprowadzał niekiedy podobny tok rytmiczny, dla wzbudzenia w czytelniku poetycznego nastroju, bardzo pięknie do osnowy zastosowanego. I zaiste, tylko ktoś całkiem niewrażliwy na piękno mógł tego nie zauważyć. Toż samo w urozmaiceniu spotykamy u Gawalewicza w jego „Królowej Niebios“.

wszelkiego prawdopodobieństwa przedstawiają się w naszej poezyi, jako najprostsza, naiwna forma rozmaicie katalektycznych dyjambowych: tetrametrów i trymetrów; forma, właśnie przez swoją prostotę nadająca się do eposu. Na prawidłowe bowiem dyjamby wykształcają się powrotnie te wiersze w artystycznie wykwintnych strofach lirycznych.

Przekonamy się zaś o tem już nie spekulacyjnie, ale przedmiotowo, *aposteriori* i jakgdyby przypadkowo poprostu.

XV.

Wiersz trzynastozgłoskowy.

Zacznijmy więc przegląd wersyfikacyi polskiej od tegoż 13-stozgłoskowego wiersza, czyli tak zwanego aleksandryna [1]).

Czytajmy, oto próbki:

/ // / //
Na ukraińskiej cerkwi błyszczą się trzy wieże,
A ukraińskie baby szepcą swe pacierze;
Biją we dzwony żaki i zysk sobie krzeszą
Ludzie dobrzy, czy chrzciny, czy to pogrzeb, śpieszą...

(*Malczewski*)

/ // / //
Miła oku, a licznym ożywiona płodem,
Witaj, kraino, mlekiem płynąca i miodem.
W twych łąkach wiatronogów rżące mnóstwo hasa,
Rozroślejsze cabany twe błonie wypasa....

(*Trembecki*)

/ // / //
Lubię poglądać wsparty na Judahu skale,
Jak spienione bałwany: to w czarne szeregi
Ścisnąwszy się, buchają, to, jak srebrne śniegi,
W milijonowych tęczach kołują wspaniale.

---

[1]) Wiersz aleksandryjski, aleksandryn zowie się średniowieczny 12—13-sto, wyjątkowo 14-sto-zgłoskowy wiersz jambiczny, ze średniówką po 3-ciej stopie (w środku drugiego dyjambu), z rymem naprzemian w każdej parze męskim i żeńskim (13-sta zgłoska). Nazwa tych wierszy powstała od poematu o Aleksandrze W. z w. XII, lub też od Aleksandra Parisa, dawnego poety francuskiego. Ulegał różnym zmianom, dziś prawie zarzucony wskutek monotonności. Ronsard nazwał go wierszem heroicznym. Że zaś tak zbudowany szereg nie może być dobrym wierszem epicznym, zobaczymy to później.

Trącą się na mieliznę, rozbiją na fale,
Jak wojsko wielorybów, zalegając brzegi,
Zdobędą ląd w tryumfie i napowrót zbiegi
Miecą za sobą muszle, perły i korale....
(A. Mickiewicz)

Weźmy też próbkę z czasów Księstwa Warszawskiego:

Jeśli skał lodowatych nęci obraz dziki
Jeśli bory posępne, wesołe gaiki,
Jeśli mają zaletę zdroje przezroczyste,
Dla mnie te najpiękniejsze, które są ojczyste...
(Fr. Wężyk)

Weźmy z Kochanowskiego:

Moja wdzięczna Urszulo, bodajbyś mi była
Albo nie umierała, lub się nie rodziła...

Zresztą już u Reja spotykamy wcale prawidłową rytmikę wiersza trzynasto-zgłoskowego:

Gdy już było k' wieczoru słońce zachadzało,
Jeszcze na zad promienie po górach puszczało.
Ciemność od wschodu słońca ziemię pokrywała,
A mgła szara po gӧrach też się podnaszała....
(„Wizerunek“)

A niechaj wżdy postronni narodowie znają,
Że Polacy nie gęsi, że swój język mają....

W lirykach spotykamy też u nas niekiedy aleksandryny jakby katalektyczne, a więc z końcówką męską (bez ostatniej zgłoski). Np.:

Owa słoneczna wyspa, owa łąka kwiecia
Raz czasem spotykana przez całe stulecia
Przez wędrowne okręty, przez żeglowce burz;
Ona ach, ona niknie w bezdrożu, w bezmiarze,
A wszystko to są złudy, widma i miraże,
A wszystko to są złudy, gry zwodnicze mórz.
(Tetmajer)

Jeśli czytamy głośno w nastroju poetycznym wszystkie takie wiersze, to czyż nie kładziemy głównego nacisku na 6-stą i 12-stą zgłoskę, czyż ich nie przedłużamy w każdym wierszu?

Skoro zaś wczytamy się głośno ze zrozumieniem i choćby tylko z małą iskierką niejakiej inwencyi artystycznej, np. w „Marję“, albo w „Pana Tadeusza“, to w takiej interpretacyi każdemu wierszowi odpowiadać będzie cztery uderzenia serca naszego. Skurcz komór uderzenia drugiego akcentuje (uwydatnia) nam szóstą, uderzenia czwartego — 12-stą zgłoskę; uderzenie zaś pierwsze i trzecie nie mają stałych spółrzędnych zgłosek, stosujemy je więc instynktownie do zgłosek, nadających się do arsy: bądź zwalniając, bądź przyśpieszając odpowiednio dykcyę. Ta zaś prędkość słowa naszego, a więc ten iloczas, będący w zależności od serca, a tymsamym od obciążenia dykcyą odstępów międzyarsowych, najbardziej może w tym razie składa się na wyraz tego, co nazywamy formą nastroju poetyckiego, co jest uprzedmiotowieniem tego nastroju.

Z tych zaś czterech ars w wierszu 13-stozgłoskowym: pierwszą i trzecią akcentujemy słabiej zazwyczaj i są one krótsze iloczasowo od ars drugiej i czwartej. Są to dwuchwilowe a nawet, być może, jednochwilowe (pyrrychowe, lub trybrachowe) częstokroć, tamte zaś są trzychwilowe prawie zawsze. Wyróżniamy jednak nawet arsę najsłabszą od akcentu wyrazu nie skojarzonego z żadną arsą, podobnie jak w muzyce: dwa dźwięki mogą być zagrane zupełnie równo, a mimo to nasze poczucie muzykalne domyśla się na jednym z nich akcentu. Taką arsę w poezyi możemy nazwać arsą fonematyczną.

Średniówka (której tu ani z cezurą, ani z dyeresą mięszać nie należy), rozumie się, pozostaje w ścisłej zależności od drugiej arsy. Zwykle jest żeńska, w lirykach jednak spotykamy i męską, jak to zobaczymy później.

W całym „Panu Tadeuszu“, w całej „Maryi“ nie znajdziemy prawie ani jednego wiersza, któryby się prawidłowo rytmicznie przeczytać nie dawał, innemi słowy, któryby na szóstej i dwunastej zgłosce pozbawiony był bądź zwykłego, bądź przynajmniej wyraźnego pozycyjnego akcentu. Jeszcze jednak przed tem poeci Księstwa Warszawskiego, a więc t. zw. pseudoklasycy: Feliński, Koźmian i, nie całkiem słusznie do nich zaliczany, Wężyk wiersz ten pod względem faktury udoskonalili bardzo.

Że zaś taka, a nie inna jest fizjologiczna (antropofoniczna) podstawa rytmu wiersza 13-stozgłoskowego, może to na sobie sprawdzić każdy, kto jeno lubi poezję i umie deklamować choćby tylko z zadowoleniem własnego ucha swojego; bo jeśli w takim razie my nie zastosujemy się do serca, to serce do nas stosować się zacznie.

Dla robienia zaś podobnego rodzaju spostrzeżeń — powtarzam — niekoniecznie trzeba recytować głośno: owszem, recytując w myśli i wsłuchując się w puls wydechowy, t. j. w rytm tchnień naszych, jeszcze to łatwiej się udaje. Również na przechadzce — obserwując jednoczesność i współrzędność ars poetyckich ze stawianiem kroków naszych.

Zauważmy tedy, że rytm wiersza 13-zgłoskowego nie jest w tym stopniu przedmiotowo, jak heksametr, przystosowany do rytmu serca, jeszcze zaś może mniej do naszego oddechu, ale bo też nigdy wiersz ten nie miał przeznaczenia takiego, jakie miał wiersz homerowy; nie ulega jednak wątpliwości, że i tak zwane aleksandryny na terytorium języka naszego wykształciły w sobie rytm istotny, nie ornamentacyjny, rytm, bądź co bądź, uzasadniony antropofonicznie i z tempem naturalnym, pomimo ruchliwości pierwszej i trzeciej arsy.

Ta zaś ruchliwość tych dwuch ars drugorzędnych jest właśnie dużą zaletą epicznego wiersza 13-stozgłoskowego: te arsy nadają mu bowiem wielkie urozmaicenie formy, a pomimo to trzymane są w karbach drugą i czwartą arsą, które tym sposobem utrzymują powagę wiersza i właściwy takt poetycki. Nie męszajmy jednak słabości tych ars ze słabością jambów, lub trochejów w dyjambach, lub dytrochejach, o których mówiliśmy, rozbierając rytmikę dramatu starogreckiego. Tu arsy słabsze, fizjologicznie rzecz uważając, są zupełnie równoważne z arsami mocnemi: i jedne i drugie mają tenżesam bodziec w skurczu komór sercowych.

W stosunku do czytelnika, lub interpretatora druga i czwarta arsa mają charakter przedmiotowy, pierwsza i trzecia — podmiotowy; chociaż i dla tych dwuch ars zawsze prawie można ukazać miejsce najwłaściwsze. Pierwsza z nich może paść na 1-szą, 2-gą, 3-cią, lub 4-tą zgłoskę wiersza, druga zaś (trzecia) na 8-mą, 9-tą, lub 10-tą.

Raz więc jedna z nich, lub obiedwie w obu połowach wiersza mogą się znaleźć na przeciwległych krańcach drugiej i czwartej arsy, a więc na 1-szej i 8-mej zgłosce. Np.:

Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie....
Panno święta, co jasnej bronisz Częstochowy....
(*Mickiewicz*)

Tych, co mogli pokochać serce moje dumne....
(*Słowacki*)

To znowu jedną tylko zgłoską oddzielone od ars głównych, a więc na 4-tej i na 10-tej zgłosce. Np.:

Co mi żywemu na nic, tylko czoło zdobi....
(*Słowacki*)

Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych....
(*Mickiewicz*)

I gdybym dziś wszechmocą przeznaczenia władał....
(*Tetmajer*)

To znowu obie jedną tylko zgłoską od arsy trzeciej oddzielone, a więc na 4-tej i na 8-mej. Np.:

Umilkli strzelcy, stali szczwacze zadziwieni....
(*Mickiewicz*)

Wybiegło z głębi puszczy stado mastodontów....
Za każdym grzmotem dzwonów zda się, że wylata....
(*Tetmajer*)

To znowu pośrodku w obu połowach wiersza: na 3-ciej i na 9-tej. Np.:

Lecz zaklinam niech żywi nie tracą nadziei....
I tak cicho odlecić, jak duch, gdy odlata....
(*Słowacki*)

I drżał Mojrzesz, jakgdyby z przepastnych bezdeni
Wystąpiwszy, ocean ku niebu spiętrzony....
(*Tetmajer*)

Wszystkich kombinacyi może być dwanaście, a więc pozostają jeszcze: na 1-szej i na 9-tej zgłosce. Np.:

Rwie się ognisty rumak do boju ochoczy....
(*Feliński*)

Nie trwóż się szczękiem broni, długiemi dzidami. .
(Malczewski)

I okoliczne wioski dokoła wydeptał...
(Mickiewicz)

Na 1-szej i 10-tej. Np.:

Patrzaj, pyzate dziecię z pod słomianej strzechy...

Na 2-giej i 8-mej. Np.:

I pusto, smutno, tęskno w bujnej Ukrainie...

Na 2-giej i 9-tej. Np.:

I dźwigał w zwiędłej głowie utrapień ciężary...

Na 2-giej i 10-tej. Np.:

Zginają się kolana, prożba ręce składa...
(Malczewski)

Na 3-ciej i 8-mej. Np.:

A gawęda bajarza myśli nam kołysze...
(Zagórski)

Szafirowych mórz tafla błyszczy się i płonie....
(Tetmajer)

Na 3-ciej i 10-tej. Np.:

Kopie nogą, stal żuje, białe piany toczy...
(Feliński)

Wreszcie na 4-tej i 9-tej zgłosce. Np.:

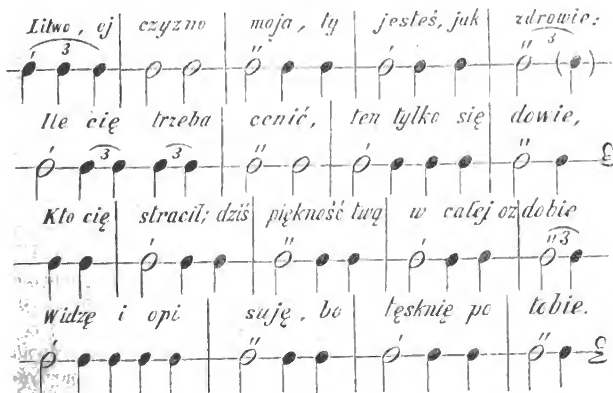
Gdy od płaczącej matki pod twoją opiekę
Ofiarowany, martwą podniosłem powiekę...
(Mickiewicz)

Błogosławiony lesie, lekarzu boleści....
Olśniewający piorun przeleciał błękity....
(Miriam)

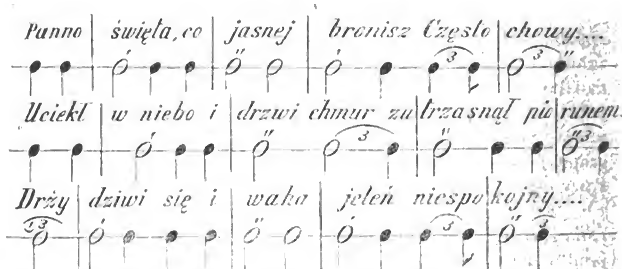
Poznaliśmy więc, jaka rozmaitość ruchu, jaka niewyczerpana kopalnia efektów rytmicznych może się ujawniać w wierszu 13-stozgłoskowym. Pojmujemy teraz, jakim sposobem ta forma prosta nadała się do wcielenia takiego nieprzebranego bogactwa inwencyi poetyckiej w literaturze naszej; jakim sposobem w prostocie swojej przewyższyła ona wartością artystyczną kunsztowny swój wzór zagraniczny. U prawdziwego mistrza słowa nasz wiersz 13-stozgłoskowy nigdy nie jest monotonny.

Efekty ruchliwości ars 1-szej i 3 ciej są w nim równoważnikami efektów, wytwarzanych przeplataniem się daktylów ze spondejami w heksametrze homerowym; bez takich równoważników wiersz może być liryczny, ale nie może być dobry wiersz epiczny. Rozumiemy więc teraz, dla czego aleksandryny francuskie zarzucone zostały, a nasze przyswojone żyją i żyć będą [1].

Dla przekonania się zaś, że, recytując tego rodzaju wiersze nasze, instynktowo staramy się czynić równe iloczasowo odstępy pomiędzy czterema arsami, przedstawmy sobie taką interpretacją za pomocą nut muzycznych, wartość jednej stopy, a raczej jednego taktu, z wartością całej nuty utożsamiając.



[1] Wiemy też o tem, że Induski wiersz opisowy, a właściwie dwuwiersz t. zw. *slokas* składał się z czterech stóp — dyjambów; następnie zaś, dla większego urozmaicenia, przypuszcza odmiany w dwuch dyjambach.



Taki umiarowy tok rytmiczny doskonale możemy wyczuwać, czytając głośno choćby te konwencjonalne rymy Felińskiego, mające nam np. obrazować polowanie na jelenia:

Lecz już donośnym głosem trąba się odzywa;
Rwie się ognisty rumak do boju ochoczy;
Kopie nogą, stal żuje, białe piany toczy... i t. d.

Jeśli taka forma przypada do osnowy i do interpretacyi naszej, to wiersz rytmicznie staje się doskonałym. Nie kuśmy się jednak znowu zanadto o osiągnięcie takiej uprzedmiotowionej doskonałości, aby spółcześnie z uchwyceniem takiego ideału dusza czasami nie uciekła z naszych słówek jedwabnych; tak, jak w wielu bardzo wytwornych produkcyach pseudoklasycyzmu, gdzie jej zgoła dziś nie możemy doszukać. Zresztą, pogadamy jeszcze o tem później.

Rozumie się, prócz czterech ars, spotykamy częstokroć w wierszach 13-zgłoskowych inne zgłoski akcentowane: jedną, lub nawet więcej w jednym wierszu: akcenty te w dobrym czytaniu, podobnie jak w wierszu greckim, zaznaczamy odpowiednią intonacją głosu, na rytm jednak zazwyczaj wpływu nie mają.

Mówię: zazwyczaj — trudno bowiem nie zauważyć, iż zarówno w miernych, jak i najdoskonalszych tego rodzaju produkcjach poetyckich, obok czterech formalnie zasadniczych ars w każdym wierszu, trafiają się też w niektórych równomocne im akcenty odrębne, o naturze wyłącznie retoryczno-ekspresyjnej. Taki akcent, rzecz jasna,

częstokroć może nieco odmienić naturalną rytmikę wiersza; tłómaczy się zaś: już to chęcią poety uniknienia jednostajności, już to niedostatecznym rozświadomieniem u tegoż praw rytmu. O takich wierszach można powiedzieć, że w nich antropofonika została rozerwaną przez kadencję (psychofonetykę). Przypuszczać też należy, że u prawdziwych mistrzów słowa i artystów i rozrywanie to dałoby się ująć w pewne prawo, wprowadzające do naszej rytmiki nową rozmaitość, oile się zdaje, zgoła nie znaną starożytnym. Nie ulega też wątpliwości, że nie jeden z takich wierszy daje się też wygłosić z właściwą tonacją, z zachowaniem rytmiki prawidłowej. Np.:

To, to, krzyknął, trąc ręce, Bartłomiej Brzytewka...

Zazwyczaj jednak wiersze tego rodzaju częściowo, lub w całości, wygłaszane są nierytmicznie, mając, ze względu na formę, dykcyę już raczej prozaiczną, niż poetycką: to też częstokroć w tych razach wiersz taki nie zostałby popsuty, choćby mu dodać, lub odjąć jedną, a nawet parę zgłosek. Dodajmy np. jeszcze jedno *to* na początku powyższego wiersza Mickiewicza: czyż w czytaniu zwłaszcza zwykłym, ekspresyjnym zauważyłby kto tę czternastą zgłoskę tego wiersza? Bo i u nas, tak samo, jak na całym świecie, rytm, a nie rym jest najistotniejszą cechą mowy poetyckiej; rym — symbol zadośćuczynienia (zapytania i odpowiedzi pomyślnej), jest w wierszach tylko bardzo wymownym, ornamentacyjnym dodatkiem natury już nie antropofonicznej pierwotnie, jak rytm, ale prawdopodobnie czysto psychofonetycznej.

W naszych t. zw. aleksandrynach, często zwłaszcza na pierwszej zgłosce uwydatniamy taką arsę dodatkową, ekspresyjną. W podobny np. sposób czytamy zazwyczaj choćby tenże pierwszy wiersz w „Panu Tadeuszu" (Litwo, ojczyzno....), a także wiersz, zaczynający się od słów: Panno święta.... i wiele innych, wbrew szematom, jakie powyżej nutami oznaczyłem [1]). Zdaniem jednak moim, interpretacja tych wierszy, zastosowana do szematów powyższych, jest interpretacją najdoskonalszą. Pierwszy więc z nich rozpoczynamy od arsy

---

[1]) To było powodem, że, gdym w poprzedniej pracy mojej zastanawiał się nad rytmem wierszy polskich („Wiadomości wstępne" do Iliady), nie cztery, ale pięć głównych akcentów wyróżniłem w wierszu 13-stozgłoskowym.

słabej (fizjologicznie uważając), tej, jaką widzieliśmy już w dyjambach i dytrochejach greckich: początkowe zaś półstopy jest tu dopełnieniem stopy ostatniej, tak, że cały wiersz iloczasowo cztery miary wynosi. W drugim zaś z tych wierszy wyrazy: „Panno święta, co...“ należy uważać za jedną stopę, odpowiednio głos przyśpieszając, arsę zaś kładąc na zgłosce pierwszej, jak to powyższe nuty wskazują.

Ucho bowiem nasze psychiczne, poszukujące rytmu, jak wiadomo, nawet tam, gdzie go niema, podczas czytania zawsze w tych wierszach trzymać się będzie szóstej i dwunastej zgłoski, choćby ich nawet nie wyróżniać ani przedłużeniem, ani wzmocnieniem akcentu; normowane zaś tętnem serca naszego, do tych dwuch inne arsy będzie stosowało, podmiotowo rytm sobie udoskonalając.

Stusznie też mówi prof. Rowiński, że akcenty na 6-stej i 12-stej zgłosce w wierszu 13-stozgłoskowym nie koniecznie są najmocniejsze, są tylko niezbędne, ale słusznie tylko ze względu na tekst tych wierszy, a nie ze względu na ich interpretację; ale i ze względu na tekst słusznie należałoby tu jeszcze dodać, że wiersz ten wtedy dopiero staje się formalnie doskonałym, gdy akcenty te są z natury wybitne i wybornie nadają się do arsy. Oto przykłady:

Szara i głucha *pustka* w bezmiary *idąca*
Oświetlona od *blasku* złotego *miesiąca*....
(*K. Tetmajer*)

Radował się *pięknością* twoją wypieszczoną....
(*A Lange*)

Gończe złotego *słońca*, różana *jutrzenko*....
(*Naruszewicz*)

Szczególnie mocna pozycja samogłoski i waga myśli ześrodkowana na pierwszej z tych ars, a więc pośrodku w wierszach tego rodzaju, wywołuje częstokroć potężny efekt. Zauważyć to możemy np. w wierszach Mickiewicza:

Myśl z duszy leci *bystro*, nim się w słowach złamie...
Modlić się? tu *modlitwa* nie przyda się na nic.
I byłaż taka *pustka* bez dna i bez granic....

Albo u Słowackiego:

Tyś mi widna, jak *gwiazda*, co się tam zapala....
Która mi była *siostrą* na wygnania ziemi....

U K. Gaszyńskiego:

Panna była *prześliczna*: z błękitnych jej oczek
Zaledwo że *piętnasty* przeglądał się roczek....

U Tetmajera:

Zwolna wszystkie się *światła* zlały w jedno słońce..
Cudna, złota *jutrzenko* śród mroków granitu....
I kiście świetlnych *kolców* wbił w nieba ciemnicę..

U Konopnickiej:

Bo kiedy na *boisku* śmierć kosić ich będzie,
Życie wejdzie w ich domy i w progu usiędzie..

. . . .

Śmierć na boisku swoje stępiła narzędzie
I wejdzie w dom *zwycięzcy* i ostrzyć je będzie..

Weźmy też dłuższe ustępy:

Troski koleją *febry* zwykły do mnie chodzić;
Ale od febry *gorzej* nie dają pokoju;
Lecą do mnie, jak *ptaki* spragnione do zdroju:
Sto razy je *odpędzisz* i setnemi chmury
Znowu uderzą *z boku* i z dołu i z góry.
(*Mickiewicz*)

. . . .

Pierwszą moją *miłością* była świtezianka,
Zakochana w młodzieńcu pięknym z okolicy;
Co, by zawsze być blisko swojego kochanka,
Stratą głosu skarb ziemski kupiła kobiecy.

*
* *

I ta mała *dziewczynka* śród śniegów i lodu,
Na stepie renifery karmiąca rogate,
Co miała wał śniegowy za mur do ogrodu,
W nim lodowe zarośla i lodową chatę.

*
* *

Inna kędyś *łabędzi* powieziona parą,
Nie wzięła nic ze sobą tylko piosnkę rzewną:
Spotkała w lesie smoka, czarownicę starą,
I wróżka ją cudowną zrobiła królewną....
(*K. P. Tetmajer*)

W tych wszystkich wierszach akcenty szóstej zgłoski mają zazwyczaj i pozycję mocną i skojarzone są stale z głównym akcentem myślowym.

„Poszukiwanie rytmiki w danym utworze poetycznym — mówi prof. Rowiński — z natury rzeczy musi się odznaczać subjektywnością; gdyż zamiar samego poety pod tym względem jest nie zawsze łatwy do wyśledzenia; przy deklamacyi zaś utworu poetycznego czynimy tak liczne, a subtelne różnice w podnoszeniu i zniżaniu głosu, w przyśpieszaniu, lub zwalnianiu mowy, że dokładne oznaczenie tych różnic w piśmie jest zgoła nie możliwe. A są to wszystko rzeczy, które właśnie stanowią samą istotę rytmu w szerszym znaczeniu tego słowa".

Wykazaliśmy więc, że to podnoszenie i zniżanie, przyśpieszanie, lub zwalnianie głosu podlega pewnym prawom i tylko podlegając im, staje się pięknem. Doskonała jest też uwaga prof. Rowińskiego, tycząca się średniówki.

„Jeżeli mamy np. wiersz 13-stozgłoskowy, w którym przerwa myśli zachodzi gdzieindziej, a nie po zgłosce 7-mej, lub 13-stej, to nie zmienia to zasady średniówki, bo ona pomimo wszelkich znaków przestankowych może być zawsze w czytaniu uwydatnioną".

Tak prosta rzecz, a jednak, oile wiem, w druku pierwszy ją dopiero u nas Rowiński wypowiedział. To też myli się np. prof. Małecki, twierdząc, że niekiedy poeci, dla urozmaicenia budowy wiersza, kładą średniówkę nie we właściwem swojem miejscu. W wierszu np. Mickiewicza:

Już Sędzia spał. Więc woźny|| cicho wszedł do sieni...

średniówka nie pada po wyrazie *spał*, jak to utrzymuje Małecki, ale po wyrazie *woźny*, t. j. jak zwykle po 7-mej zgłosce. Bo średniówka ma też swoją niezależność i nawet nie byłyby ładne wiersze, w którychby średniówka stale kojarzyła się ze znakami przestankowemi.

Podobnież przenoszenie np. ostatniego wyrazu zdania na początek następnego wiersza, spotykane często już u Homera, nie tylko nie oszpeca dykcyi, ale przeciwnie, użyte z taktem artystycznym, jest bardzo wdzięcznym jej urozmaiceniem. Jeżeli więc „poe-

tyka nawet grecka nie liczyła się zbyt z interpunkcją", to należy uważać raczej za jej zaletę, a nie za wadę.

Wracając zaś jeszcze specjalnie do wiersza 13-stozgłoskowego, dodam, iż ostatniemi czasy u nas między innemi A. Lange wiersz ten bardzo udoskonalił i niekiedy, zdaje się, jakby całkiem nowe efekty poetyckie za pomocą niego osiągnął; dużo jednak, jak widzimy, zostaje jeszcze do zrobienia, aby oględnie podnieść go do doskonałości istotnej i wszechstronnej, bo osiągnięcie jednostronnej doskonałości widzieliśmy już, choćby np. u pseudoklasyków naszych.

Wiersz ten udoskonalony (uprzedmiotowiony należycie) rytmicznie mógłby się u nas i jako wiersz biały pięknie bardzo rozwinąć. A jakżeby to wiele na tem skorzystała literatura nasza, gdybyśmy wykształcili w sobie zmysł artystyczny do wytwarzania wierszy białych i do odczuwania ich piękności: ileż to wtedy piękniejsze moglibyśmy mieć np. tłomaczenia obcych arcydzieł, zwłaszcza tych, gdzie sam oryginał nie jest rymowany [1]).

Fakt to bowiem niezaprzeczony, że ten sam zwietrzały, lub odświeżony frazes, ten sam pusty brzęk słów, który w rymach podany przelatuje nieuchwytny przez mniej wybredne ucho nasze, zaprawiając nas do bezmyślności — ten sam frazes i pusty dźwięk — powtarzam — nie uszedłby w wierszu białym. Bo też od wiersza białego, żeby mógł być piękny, żeby się mógł podobać komukolwiek, wymagamy już bezwarunkowo szlachetności dykcyi — wymagamy stylu.

Sprawę tę poruszałem już raz obszerniej w swoich „Wiadomościach wstępnych" do *Iliady* Homera, ale niestety, jak dotąd, głos mój przebrzmiał niezauważony. A jednak powinnibyśmy pa-

---

[1]) Posłuchajmy np., co mówi C. Jellenta o wierszu Heinego:

. . . . A już najmniej zależy ta harmonja od umówionego instrumentu, którym są rymy. Owszem, spółdźwięczność wierszy jest przez Heinego prawie lekceważona. Tworzył całe poemata wierszem białym, a przecież tak melodyjnie, że pociągnięty muzyką czytelnik nie spostrzega, iż końcówki strof nie wiążą się w akordy i gotów się spierać, gdy mu kto oczy otworzy Tak łudzący jest cały „Atta Troll" nie zbanalizowany ani jednym rymem, a jednak przedziwnej śpiewności, znaczna część „Romanzero" i wiele innych. Owdzie znów tylko wiersz drugi rymuje z czwartym, a wtedy złudzenie spółdźwięku w dwu pozostałych jest jeszcze większe" (*Głos* 1900).

miętać, że tylko „nowa myśl i forma nowa“ mają przed sobą przyszłość, że te „nastroje“ i frazesy, które dziś detalicznie czerpiemy od romantyków, a które tam, u nich na swoim miejscu, „powołane do życia mocą twórczego wysiłku“, mają swoją treść właściwą i szlachetną bardzo: dziś w produkcyach naszych stają się jakgdyby pseudoromantyzmem i niezadługo też będą odrzucone i pójdą w zapomnienie, tak, jak odrzucone i zapomniane zostały manjery i frazesy pseudoklasycyzmu pod względem faktury literackiej zgoła nie gorsze — może nawet lepsze. Dziś przecie jeszcze mamy krytyków, którzy im nie odmawiają poetyczności [1])!

---

[1]) U Słowackiego w „Balladynie“ spotykamy w kilku miejscach wiersz biały 13-stozgłoskowy, dla wyrażenia grozy i wielkiej wagi słowa. Np.:

/ // / //
...Lecz smucisz się zawcześnie — bo ja ci przysięgam,
Że zginę, lub skradzioną koronę odzyskam.
Oto, choć bliski domu — mógłbym za godzinę
Z ust żony pocałunków tysiąc wziąć na drogę,
I napić się jak ptaszek w różanym kielichu,
Dziobiąc rosy perełki: wolę tej rozkoszy
Zaniechać, a do Gniezna zaleciawszy nocą,
Lud zebrać i obwieścić wszystkiemu gminowi,
Jakoś ty dziedzic prawy bezecną kradzieżą
Dobra twego postradał..... i t. d.

Toż samo u Tetmajera, np. w utworze „Na szczycie“:

/ // / //
...Wkoło złomy granitów dzikie i olbrzymie,
Podemną gdzieś jeziora, a tam niżej, niżej,
Świat, życie, nędza ludzka, tłumy nieszczęśliwych
I garstka panów świata — i tych zagrożonych
Tysiącem niebezpieczeństw.... i t. d.

Tak te jednak, jako naogół i poprzednie Słowackiego nawet, nie są to wiersze, któreby już pod względem techniki poetyckiej (faktury) za wzór nam służyć mogły.

XVI.

Interpretacja poetycka rytmu.
(Deklamacja)

Nieracjonalnym naszym pojęciom o rytmie w poezyi należy zapewne przypisać poniekąd i ten fakt, że jeśli np. nie jest u nas rzadkością śpiew posłyszeć piękny, to natomiast niezmiernie rzadko się trafia posłyszeć piękną deklamację.

Znakomity znawca tego przedmiotu A. Sygietyński, mówiąc o jednym z lepszych aktorów sceny warszawskiej, powiada: Pan X. „nie łączy słów w okresy rytmiczne, lecz wybija je pojedyńczo. Jest to traktowanie deklamacyi *staccato*". I rzeczywiście: nietylko aktorzy, których tu można częstokroć modnym dziś naturalizmem tłómaczyć, ale też reklamowani nawet deklamatorowie, jakich zdarzyło mi się słyszeć, sądzą zazwyczaj, że patetyczne pauzy i krzykliwe od czasu do czasu wybuchy głosu stanowią piękną interpretację; nie wiedzą, że tym sposobem zagłuszają myśl i zatracają częstokroć ze szczętem wszelką formę poetycką, że owiele naturalniejsza, spokojna ale rytmiczna tonacja — „wytworność w toczeniu frazesów i subtelność w podznaczaniu wyrazów, mająca swoje psychiczne usprawiedliwienie", zdolne są wywołać efekt owiele potężniejszy, porywający i prawdziwie poetyczny.

Jakże więc ma postępować deklamator, przygotowując się do interpretacyi utworów poetyckich?

Oto, gdy już zrozumie myśl poety, powinien przedewszystkiem poznać i odczuć istotne arsy w rytmie takich utworów stojące i spółrzędne z rytmem jego własnego serca; aby następnie tenże sam rytm współczuciowy (suggestyjny) rozbudzić w s e r c u i w duszy słucha-

czów, aby te arsy podniecały ich wrazliwość i ejektywnie kojarzyły się z chwilami rozbudzanej wrażliwości i czuciowości przez tętno ich własnego serca: aby więc były raz-wraz misternym bodźcem, wrażającym wyobraźnię poety w duszę słuchaczów [1]).

W interpretacyi sztucznej przesadnie ekspresyjnej, takiej, jaką właśnie bardzo często słyszymy w naszych salonach i w dramatach na scenie nowożytnej, rytm artystyczny zatraca się, pozostaje conajwyżej rytm gramatycznie nieprawidłowy, t. j. rytm naturalny mowy ludzkiej, a więc prozaiczny, a nie poetyczny.

Prawda, że znakomity deklamator, lub aktor, jak np. niezapomniany nasz Królikowski, za pomocą samej ekspresyi (kadencyi) psychofonetycznej, artystycznie zrozumianej i wystudjowanej, może porywać słuchaczów; ale będą to już efekty nie ściśle poetyckie, ale właściwie oratorskie, a więc nie zbijają one tego, co wyżej powiedziano. Nie sądźmy, aby prawidłowo rytmiczny głos aktora na scenie ateńskiej za czasów Peryklesa był mniej porywający. Śmiem nawet twierdzić, że w poezyi przewaga efektów oratorskich nad efektami poetyckiemi dowodzi niższości kultury estetycznej społeczeństwa.

Prawda i to, że u nas i sam tekst utworów częstokroć nie nadaje się gładko do interpretacyi czysto poetyckiej; ale deklamator, rozumiejący i czujący poezję, prawie zawsze ma sposobność podmiotowo zaciszać przedmiotowe usterki i miłodźwięku i rytmu.

Poznaliśmy już wszechstronnie, oile mi się zdaje, rytm zwykłego wiersza 13-stozgłoskowego, wskażemy tu więc jeszcze raz na przykładzie, jaką zdaniem naszym pówinna być interpretacja tego rytmu. Czytajmy głośno sławny mickiewiczowski zachód słońca, zachowując miarę i jej tempo, jak wskazują nuty muzyczne, a która tym sposobem natychmiast zjednoczy się z tętnem naszego serca.

---

[1]) Idąc krokiem jedno, albo półtchnieniowym (ob. linje № 1-szy i 4-ty, wyrażone na figurze w rozdziale IV. pracy niniejszej), łatwo bardzo sprawdzić możemy poprawność rytmu w utworze poetyckim i w interpretacyi naszej. Inne rodzaje chodów owiele mniej się do tego nadają. Dobrze jest również w tym celu śród ciszy nocnej w myśli deklamować, wsłuchując się jednocześnie w puls naszych tchnień wydechowych; który tym sposobem staje się bardzo wyraźny.

Słońce już | gasło, | wieczór był | ciepły i | cichy:

Okrąg | niebios gdzie | niegdzie chmur | kami za | słany.

U | góry błękit | nawy, na | zachód ró | żany.

Chmurki wróżą po | godę | lekkie i świe | cące:

Tam, jako stado | owiec na mu | rawie | śpiące,

Owdzie nieco drob | niejsze, jak | stado cy | ranek.

Na zachód | obłok | nakształt rąb | kowych fi | ranek:

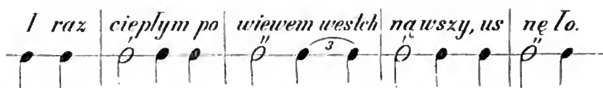
Przej | rzysty, sfałdo | wany, po | wierzchu per | łowy,

Po | brzegach pozła | cany w głębi purpu | rowy.

Jeszcze | blaskiem za | chodu | tlił się i roz | żarzał,

Aż po | woli po | żółkniał, | zciemniał i po | szarzał.

Słońce spuściło | głowę, | obłok zasu | nęło



Należy też zauważyć, że, dzieląc w ten sposób wiersz 13-stozgłoskowy, dzielimy go raczej na takty, niż na właściwe stopy rytmiczne, w gramatycznym znaczeniu tego słowa; zresztą, mówiliśmy już, co należy sądzić o wykazywaniu rytmologicznych stóp w wierszach tego rodzaju. Każdy takt, na wzór taktów w muzyce, rozpoczynamy więc od arsy, a więc w interpretacyi równocześnie ze skurczem komór sercowych. Odstępy te między arsami są iloczasowo najzupełniej równe; może być tylko kwestya, co do iloczasu taktów zazwyczaj niepełnych na końcach wierszy, a także cząstek, poprzedzających częstokroć takt pierwszy. Dla wyrównania taktów ostatnich mamy też pauzy, dla zasady jednak, już raczej tylko teoretycznie, niż empirycznie, cząstki te w każdym wierszu usiłowałem przedstawić w sumie jako jedność. I zdaje się, że słusznie: gdyż ucho nasze prócz stałej ilości taktów ma niezawodnie też inne, intuicyjne sposoby wymierzania rytmu okresowego, t. j. długości wierszowej.

Co zaś do tego ostatniego względu, to nadmienialiśmy już, że skojarzenie się wiersza 13-stozgłoskowego z oddechem naszym nie może być tak stałe, jak to widzieliśmy w heksametrach greckich; na ogół jednak w epice najwłaściwiej jest i ten wiersz uważać jako jednowydechowy i w interpretacyi, oile się da, do tej zasady się stosować. Bo tylko wtedy arsy będą tu miały dostateczną powagę epopeiczną.

Aby zaś sobie teraz ułatwić szczegółowy rozbiór innych form wersyfikacyi naszej, zróbmy najpierw pogląd na te formy ogólny interpretacyjny; ukazując zasadnicze arsy, któreby mogły być podobnemi punktami oparcia, jak druga i czwarta arsa w wierszu trzynastozgłoskowym. Będzie to więc intuicyjna synteza przedmiotu naszego, kóra nam ułatwi przejście do analizy.

Oto np., jak należy czytać [1]), według tego, cośmy mówili dotychczas, „Hymn o zachodzie słońca“ Słowackiego:

---

[1]) Nadmieniamy tu mimochodem, że piękność wierszowanych utworów poetyckich możemy ocenić tylko wtedy, jeśli je odczytujemy głośno,

Smutno mi, Boże, dla mnie na zachodzie
Rozlałeś tęczę blasków promienistą:
Przedemną gasisz w lazurowej wodzie
Gwiazdę ognistą;
Choć mi tak niebo ty złocisz i morze,
Smutno mi, Boże.

. . . .

Dzisiaj na wielkim morzu obłąkany:
Sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem;
Widziałem lotne w powietrzu bociany
Długim szeregiem;
Żem je znał kiedyś na polskim ugorze
Smutno mi, Boże. i t. d.

---

a przynajmniej półgłosem. Czytać poezję myślą tylko, tak, jak się czyta prozę, jest bez mała to samo, co poznawać kompozycje muzyczne, nuty jedynie przepatrując. Możemy ją wprawdzie niekiedy tym sposobem, zwłaszcza w formach oklepanych, intuicyjnie wyrozumieć, przy dużej wprawie literackiej, ale odczuć całą jej piękność — nigdy. Gdybyśmy przeświadczyli się o tej prawdzie i stosowali się do niej, to możebyśmy byli mniej pochopni do wprowadzania tak często spotykanych niewczesnych poprawek nibyto gramatycznych w tekstach dzieł naszych poetów. Bądźmy przekonani, że o każdej takiej zmianie, jaką wprowadzamy, lub zamierzamy wprowadzić, jeszcze lepiej od nas wiedział i sam poeta; ale odrzucił ją, aby w rezultacie osięgnąć możliwe *maximum* doskonałości w utworze swoim. To też częstokroć jednym przestawieniem zaimka *się* na inne miejsce już krzywdę wyrządzamy poecie. Bo wiersz choćby najpiękniejszy, tracąc formę poetycką, przestaje być poezją; a i proza go do siebie nie przyjmie, gdyż należałoby go już w tym celu całkiem przekształcić. Staje się więc wprost rzeczą marną. Jeden z naszych krytyków, przytoczywszy np. słowa Mickiewicza: „*Ziemia śpi, mnie snu niema...*“ robi taką uwagę: Jaka szkoda, że ktokolwiek nie ostrzegł Mickiewicza, że należałoby powiedzieć „*Ziemia śpi ja snu nie mam*“: napewno zgodziłby się na poprawkę. Otóż napewno, nie

Każdą taką strofę należy wypowiedzieć w trzech oddechach; na każdy oddech wypada dwa wiersze — cztery arsy. Wiersze krótkie są tu iloczasowo równe wierszom długim.

Albo wiersz tegoż Słowackiego „Na sprowadzenie zwłok Napoleona“.

I wydarto go ziemi popiołem,
I wydarto go wierzbie płaczącej,
Gdzie sam leżał, ze sławy aniołem
Gdzie sam był: nie w purpurze błyszczącej,
Ale w płaszczu żołnierskim powity,
A na mieczu, jak na krzyżu rozbity.... i t. d.

Niepotrzeba chyba dodawać, że takie strofy są też trzywydechowe.

Oto zaś interpretacja następujących sławnych, nabrzmiałych symboliką, strof mickiewiczowskich:

---

zgodziłby się Mickiewicz, bo, zgodziwszy się, zeszpeciłby swój wiersz cudownie piękny. Podobnież, jeśli czytamy np. w „Panu Tadeuszu“:

Bracie, póki Ponarom stać, Niemnowi płynąć,
Póty w Litwie twojemu *imieniowi* słynąć....

czujemy i rozumiemy doskonale, że forma *imieniowi* (zm. *imieniu*) usprawiedliwiona tu jest wszystkiemi względami artyzmu. Czytajmy Słowackiego:

W tym wietrze rannym, co we włosy wieje,
W tym słońcu złotym, co ci oczy razi,
W tej wodzie Bohu, co się wiecznie leje,
W tym niebie, które żaden dym nie kazi...,

W cytacie tego ostatniego wiersza spotkałem się z taką poprawką:

W tym niebie, które (*go*) żaden dym nie kazi....

Poprawka to, zaiste, naganna, pedancka. Właśnie między innemi ten wiersz powinien nam być wskazówką, że przypadek 4-ty nie koniecznie przechodzi w 2-gi, jeśli, poprzedzając przeczenie, staje się od niego zależnym

Język żywy nie da się nigdy uchwycić w żadną zbyt ścisłą klubę gramatyczną: zawsze będzie się z tej kluby wymykał, przywodząc do rozpaczy pseudo-gramatyków, jednostronnie na rzecz patrzących.

Nad wodą wielką i czystą
Stały rzędami opoki,
A woda tonią przejrzystą
Odbiła twarze ich czarne.

Nad wodą wielką i czystą
Płynęły w górze obłoki,
A woda tonią przejrzystą
Odbiła kształty ich marne.

. . . .

Skałom trzeba stać i grozić,
Obłokom deszcze przewozić,
Błyskawicom grzmieć i ginąć,
Mnie płynąć płynąć i płynąć....

Rytm tchnień naszych (antropofonika) zlewa się tu harmonijnie z nastrojem (psychofonetyką).

Następujące też strofy Tetmajera są dwuwydechowe, stosując się wybornie do dwuch pięciotchnieniowych wydechów czytelnika lub deklamatora:

Za ciche wzgórza słońce się zanurza
Jaskrawe w mrocznej głębinie;
Z ciemniejącej ściany skał powiew różany
Odblasku spływa i ginie.

* * *

W toni przezroczej srebrnomodre oczy
Otwiera wieczór majowy

I w mgieł aureoli opada powoli
Na lasy, łany, dąbrowy.

* * *

Wyciąga ręce i ściera rumieńce
Ostatnie z niebios rubieży,
A gdy w mroku zbledną, senną gwiazdę jedną,
Jak lampę zapala z wieży... i t. d.

Podobnież dwuwydechową jest następująca strofa Konopnickiej:

Wkoło mnie otoczyły moje równie senne
Pasmem jednakiem;
Ale ja sobie w strony uciekam odmienne:
Umiem być ptakiem.... i t d.

Każdy tu wiersz długi (13-stozgłoskowy) z następującym krótkim stanowi jakby jeden wiersz jednowydechowy, sześciotchnieniowy, podobnie jak heksametr grecki. O interpretacyi takich strof obacz też uwagi w roz. III-cim pracy niniejszej (str. 16).

A oto znowu trzywierszowe, jednowydechowe, siedmiotchnieniowe strofki:

Taki tam spokój. Na gór zbocza
Światła się zlewa mgła przezrocza,
Na senną zieleń gór

* * *

Szumiący zdala śród kamieni,
W słońcu się potok skrzy i mieni
W srebrnotęczowy sznur. i t d.

(K. Tetmajer)

Weźmy też, dla uchwycenia rytmu naturalnego, następujące kunsztowne wrotki L. Rydla:

Wiatry zwiały
Ten kwiat biały
Z pachnącej jabłoni
We mgle bladej
Stoją sady
I słowik nie dzwoni.

Później, wcześniej
Sen się prześni
I kochać przestanę.
Pod powieką
Łzy mnie pieką,
Łzy niewypłakane....

* * *

Są to wrotki dwuwydechowe. Po trzy wierszyki wypada na jeden wydech cztero-tchnieniowy. Każdy wiersz trzeci i szósty w takich strofkach iloczasowo jest równy dwum wierszom poprzedzającym. Być może, są to komunały poetyckie, ale forma śliczna, w jaką zostały ujęte, podbija nas, gra na sercu naszym.

Sprobujmy też zadeklamować strofę tego rodzaju:

Pierś jej drżała westchnieniem,
Wzrok posępny i dumny
Bił się mglistym promieniem
O korynckie kolumny....

Ostatnią zgłoskę każdego takiego wiersza wymawiamy głosem przyciszonym. Bądźkiewicz więc nie bez słuszności anapestów się tu dosłuchiwał

Niekiedy, zwłaszcza w krótkich wierszach, jedna główna arsa, pośrodku każdego wiersza padająca, nadaje im właściwy rytmiczny charakter. Możemy to zauważyć np. w następujących zwrotkach Tetmajera:

A taka świętość cię otacza
I taki nimb twej dziewiczości,

Że gdy się blisko siedzi ciebie
Serce niepomne jest miłości.

* * *

I tylko patrzy się na ciebie
Jak na cud jakiś na zjawisko;
I człowiek dziwi się sam sobie,
Że jest cud i że jest tak blisko...

(K. Tetmajer)

W drugiej zwrotce wiersze z jedną arsą wybitną przeplatane tu są bardzo wdzięcznie dwoma wierszami wybitnie dwuarsowemi. Z wyjątkiem zaś tych dwuch, są to właściwie wiersze dwu-dyjambowe, przeciągnięte wskutek ostatniej zgłoski. Główna arsa każdego drugiego dyjambu dla tego jest tu mniej wyraźna od pierwszej, że siła akcentu rozchodzi się na dwie zgłoski.

Weźmy jeszcze parę przykładów. Oto, jaką powinna być interpretacja następujących wierszy Pola, aby właściwy im nastrój artystycznie został uwydatniony.

Stoję struchlały, zbolały wszystek,
Ale kazałeś, więc stoję:
Bo w Twoim ręku osiki listek,
A w wielkim bólu to moje. i t. d

Albo znowu Tetmajera:

Idę przez drogę życia złą i ciemną,
Dokąd? Czyż wiem?
A zawsze wszędzie twój cień idzie ze mną
Nocą i dniem.

* * *

Zawsze i wszędzie słucha serca mego
Najskrytszych drgnień;
Ani opuszcza mię, choć lata biegą,
Twój blady cień.

Albo:

Z ponad wiślanych leci fal
Wiosenny, chłodny wiatr;
Leci ku mojej ziemi w dal,
Ku śnieżnym szczytom Tatr. i t. d.

W tej ostatniej zwrotce oba wiersze dłuższe zawierają w sobie po dwa anapestyczne dyjamby, każdy zaś z krótszych są to właściwie trzy spondeje anapestyczne.

Rozbierzmy jeszcze w tym względzie następujące strofy Konopnickiej:

I.

1. Poszłabym ja na kraj świata,
Jak ten wiatr, co w polu lata,
Jak ten wiatr, co chmury pędzi,
Białe chmury, puch łabędzi,
W ciemną mroczną dal...
2. Tylko mi cię żal.
3. Ty ziemio,
Gdzie kurhany ciche drzemią,
Gdzie się w stepach bielą kości,
Gdzie kwiat mdleje od żałości —
4. Tylko mi cię żal.

II.

Poszłabym ja w świat daleki,
Jako idą bystre rzeki,
Jako idą bystre wody
Do Dunaju, do swobody,
Do szumiących fal....
Tylko mi cię żal,
Ty chato,
Pod tą lipą rosochatą,
Pod tym sadem pełnym rosy,

Pod błyskami jasnej kosy —
Tylko mi cię żal.....

Są to więc strofy jedynastowierszowe. Każdą z nich wypowiadamy za pomocą dwuch pełnych wydechów: dziesięcio-tchnieniowego (1) i siedmio-tchnieniowego (3) i dwuch dodatkowych (2 i 4) po każdym wydechu małych „przywdechów" dwutchnieniowych.

Oto wreszcie naturalny rytm pieśni ludowych, ślicznie w jednej powieści u Sienkiewicza naśladowany:

Patrzy dziewczyna, patrzy ze dworu
Na bujne pola...
Matuś, rycerze jadą od boru,
Och, mojaż dola.... i t d.

Albo:

Jedziesz na wojnę, nieboże,
Jedziesz na wojnę;
Nocki ci będą na dworze,
A dzionki znojne.... i t. d.

Albo oto w wierszu Kasprowicza:

O witajże nam wiosenko,
Witaj kochana...
O witajże nam wiosenko
Radosna.... i t. d. [1])

Istotnie, w ludowej poezyi niezmiernie często akcent poetycko-muzykalny nie jest spółrzędny z akcentem gramatycznym. Nadaje to właśnie bardzo charakterystyczny powab tym pieśniom.

---

[1]) Niektóre z tych urywków poetyckich przytaczam z pamięci: jeśli się więc gdzie trafi jaka usterka, to niech mi autorowie łaskawie wybaczą.

Niekiedy zaś nawet w najpiękniejszych lirykach możemy zdeterminować tylko rytm oratorski. Gdybyśmy odrzucili ten rytm, pozostałaby proza wierszowana. Możemy się o tem przekonać, analizując formę w następujących np. wierszach Słowackiego:

Ale kto, bracia, pogardzi słowem,
  Siłą u słowa czerpaną...
Komu dziś w prawdzie błysnąć nie dano,
  Kto wierzga dawnym narowem...

* * *

I kto nie wstąpi w świata ognisko,
  Jeno przez oczy ciekawe:
Taki dziś, bracia, pójdzie na sławę,
  Jutro na urągowisko.

* * *

I to mieć będzie, że gdy my wstajem
  Zrzucić głaz, co ducha obarczał,
On siedział, głupi, kłamstwa lokajem
  I widzi prawdę i warczał....

Ze względu na osnowę i na cel tych wierszy, rytm oratorski jest tu właśnie rytmem najodpowiedniejszym.

Widzimy więc i tu, że rytm poezyi istotnej, która się stała uzewnętrznieniem duszy poety, zawsze jest w zależności od rytmu serca naszego. Zależność tę i spółrzędność w każdym rodzaju wiersza łatwo możemy skonstatować. Okaże się ona, już to ścisła zupełnie (rytm naturalny), już to we wzajemnym, bądź co bądź, prostym stosunku (rytm sztuczny — dekoracyjny). Im zaś bardziej przedmiotowa forma rytmu nastraja nas podmiotowo rytmicznie i nastrój ten w harmonii ze sobą utrzymuje, tem utwór formalnie jest doskonalszy.

Ta zbieżność, to zharmonizowanie dykcyi z oddechem i z tętnem naszym wewnętrznym sprawia nam właśnie estetyczną rozkosz. Wyborni mistrze słowa intuicyjnie stosują się do tej zasady, osiągając tym sposobem szczyt artyzmu. Ale też nawet do najbardziej sztucznego rytmu, jeśli go tylko ze względu na osnowę wygłaszamy z upodobaniem, serce zazwyczaj zastosuje swój ruch w taki, lub inny sposób; jak kura, rada nie rada, stosuje się do obyczajów kacząt, które wodzić musi, sama je wysiedziawszy; stosuje się, nie kwitując spółcześnie z akcyi czynnej. W rezultacie więc, w każdej dobrej interpretacyi poetyckiej będzie zawsze brzmiał rytm naturalny: wydechowy i sercowy (tchnieniowy).

Ta zaś prawda, sądzę, ujawni się nam znowu owiele wyraźniej, dotykalniej, gdy zkolei przejdziemy do dalszej ścisłej analizy różnych form wiersza polskiego.

XVII.

Niewyszukany rytm w poezyi naszej.

Poznawszy więc szczegółowo formę wiersza 13-stozgłoskowego i wytworzywszy ogólny pogląd na wersyfikację naszą: zastanówmy się teraz systematycznie nad innemi rodzajami wierszy, których rytmika, już to przedstawiana jest teoretycznie w podobnie czczy sposób, jaki poznaliśmy przy rozbiorze tej formy wersyfikacyjnej, już uważanemi wprost za pozbawione wszelkiego rytmu. Uznajemy bowiem zazwyczaj tylko rytm mniej więcej sztucznie (gramatycznie) ujawniony, mało zaś pojmujemy rytm naturalny w poezyi.

W lirykach spotyka się u nas niekiedy wiersz 14-stozgłoskowy. Wyraża on nastrój sobie właściwy, zgoła odrębny, rytm tu jednak w zasadzie jest ten sam, co w wierszu 13-stozgłoskowym, a to bez względu na taki, lub inny takt sztuczny, jakiby tu mógł się wyrażać. Oto przykład:

Nie módlcie wy się za mnie, tu modłów nie potrzeba,
Bym jeszcze młodą piersią odetchnąć mógł głęboko,
By duch mój śmiały, dzielny unosił się do Nieba
I ztamtąd ku swej ziemi miłosne zwracał oko.

* * *

Jeżelim ja nie zamarł, jeżeli to możebne,
Muszę się jeszcze zbudzić, jak ogień w łonie skał
I wulkaniczną pieśnią w krainy śląc podniebne,
Wypowiem ból wulkanu i piersi ludzkiej szał.... i t. d.

(A. M...ski)

Widzimy więc, że wiersz ten obok zasadniczego podobieństwa z wierszem 13-stozgłoskowym ujawnia też różnice dość wybitne, wytwarzające się w danym razie przez tok sztucznie jambowy. Wszystkie cztery arsy są tu równoważne i każda ma stałe miejsce. Ze zmianą tych miejsc dla 1-szej i 3-ciej arsy: jeśli więc będą padały nie na 2-gą i 9-tą zgłoskę, ale np. na 3-cią i 10-tą, zmieni się też ogólny ton wiersza. W tym razie będzie to więc ton równie sztuczny, jakgdyby heksametryczny, jak to widzimy np. u Słowackiego:

Kiedy Panna Aniela wbiegła do Anielinek,
Wszystkie kwiatki ją młode owionęły zapachem,
Pszczółki zaczęły brzęczyć — źródła ją na spoczynek
Zapraszały i brzozy — a gołębie pod dachem
Turkać głośniej zaczęły — z jej przybycia radosne.... i t. d.

O zwykłym wierszu 13-stozgłoskowym powiedzieliśmy już dostatecznie. W strofach aleksandrynowych, jak to już nadmieniliśmy, trafia się też niekiedy wiersz ten męski, a więc katalektyczny. Np. w przekładzie A. Langego z Leconte de Lisle'a („Dżihan-Ara“):

/ // / //
Jutrznia twoich urodzin, niby zorza zórz,
W promieniach swoich najprzód kąpała twe oczy
A ucho twe słyszało jakiś szum uroczy
Głosów i pocałunków tych umarłych dusz
Twych dziadów, których widmo chórem cię otoczy.

. . . .

/ // / //
By cię błogosławiła każda z ludzkich dusz,
By zbrodniarz nawet wielbił tej godziny blaski,
Gdy oko twe ujrzało pierwsze świata brzaski,
Cofnął się przed skazańców szyją krwawy nóż
I pierwsze twe westchnienie było znakiem łaski.

. . . .

/ // / //
Tak zniklaś, Dżihan-Aro, z pośród ziemskich dróg.
Gdzie nie było istoty czyściejszej od ciebie:
Nawet imię twe słodkie zginęło na niebie.
I gdy świat opuszczałaś, widział tylko Bóg
Anioła, co przebywał na człowieczej glebie.

Wiersz 13-stozgłoskowy, przeplatany co dwa wiersze rymującemi się wierszami ośmiozgłoskowemi trzyarsowemi, wytwarza

sześciowierszową strofę elegijną o formie bardzo wymownej, wzruszająco-żałosnej, np.:

. . . .

Ach dalszą jest nicości słabość, niż potęga.
Pocisk, co gołębnika lichego nie sięga,
W obelisk| wali znie|nacka
Zawsze w śmierci się imię Bóg do królów zbliża —
Szczyt ich koron zrobiony jest ze znaku krzyża —
Z ich grobów| świątyń| posadzka!

* * *

Jakże? blask naszych gmachów — co? wież naszych czoła?
Napoleon, Perykles, Cezar — wszystko zgoła
Pada i w pyle się ściele?
Któż cię zbada, otchłani niema, jak opoka!
O trzy stopy pod ziemią cisza tak głęboka,
A z wierzchu wrzawy tak wiele!

(*F. Faleński prz. z W. Hugo*)

Albo:

. . . .

O ojczyzno Likurga, ziemio nieśmiertelnych,
Ojczyzno wielkich imion, matko czynów dzielnych,
Całuję twoje wspomnienie.
O ty, Peloponezu królowo, o Sparto!
Ach, krew w mych żyłach huczy boleścią zażartą,
Gdy patrzę na twe zniszczenie!

. . . .

(*A. Lange przekł. z nowo-grec.*)

Są to więc strofy składające się z dwuch półstrof. Pierwszy wiersz takiej półstrofy każdej wypowiadamy czterema tchnieniami świeżego wydechu, a następnie za każdą razą przybieramy nieco powietrza, aby wystarczyło dalszego wydechu na wypowiedzenie dwuch następnych wierszy, wymagających siedmiu tchnień. Tylko stosując się instynktowo do tych prawideł, ocenić możemy wartość artystyczną formy takich zwrotek.

Wzmiankę tu również należy uczynić o wierszu 13-stozgłoskowym lirycznym, w którym arsy główne padają nie na 5-tą, ale *na 7-mą* i 12-stą zgłoskę; a ta mała zmiana daje mu charakter już zgoła odrębny. Spotykamy ten wiersz niekiedy u dawnych pisarzów. Np. w całym VI-stym trenie Jana Kochanowskiego:

Ucieszna moja śpiewaczko, Safo słowiańska,
Na którą nietylko moja cząstka ziemiańska,
Ale i lutnia dziedzicznym prawem spaść miała...   i t. d.

Niezmiernie żałosny liryzm tego utworu wyraża się przyśpieszeniem głosu w pierwszej połowie i nagłym zwolnieniem w drugiej połowie każdego wiersza.

Podobnież tylko u dawnych pisarzów zdarzyło mi się spotkać wiersz 12-stozgłoskowy pozornie prawie bezrytmiczny, charakterem zbliżony do poprzedniego.

Próżna płakać, podobno drudzy rzeczecie:
Cóż, przebóg żywy, nie jest próżno na świecie...   i t. d.
(J. Kochanowski)

Brzmi tu już nuta rezygnacyi

Przykład wiersza 12-stozgłoskowego z rytmem naturalnym dał nam W. Nawrocki w jednym z misternych swoich sonetów dwurymowych:

Z głębi kominka| falą wybucha jasną
Na mroczny pokój| płomieni gwar wesoły —
Z podniebnych wyżyn| schodzę na łez padoły
I palą karty,| krwią zapisane własną...

*
* *

Wpatrzony w ogień, łuną bijący krasną,
Muzykę słyszę... widzę biesiadne stoly...
Napoły-m we śnie i na jawie-m napoły...
Zda się, że wszystkie we mnie pragnienia zasną.

*
* *

Daremnie pytam, czemu łzom w oczach ciasno?
Czemu się w przestrzeń nie rwą myśli sokoły?
Czemu mi obce życia żądze, mozoły?

*
* *

Oto za chwilę iskry tlejące zgasną
I już zbolałej duszy niczem nie drasną,
Z kart i z miłości pozostałe popioły.

W interpretacyi forma tego wiersza tem się różni od 11-stozgłoskowego, o którym zaraz będziemy mówili, że w drugiej połowie

ma tempo nieco przyśpieszone. Wiersz to, bądź co bądź, mający rację bytu śród naszych form lirycznych.

Naogół jednak wiersz dwunastozgłoskowy trafia się u spółczesnych poetów i rymopisów, tylko z rytmem sztucznym, wyszukanym, będzie o tem mowa na swojem miejscu. Najbardziej zaś rozpowszechnionemi formami wersyfikacyi w naszej poezyi obok wiersza 13-stozgłoskowego są wiersze: 11-sto i 10-ciozgłoskowy. Otóż:

Rytmika, chód wiersza 11-stozgłoskowego wyraża się przedewszystkiem w dwuch arsach, stale padających na 4-tą i 10-tą zgłoskę; średniówka zaś, zazwyczaj żeńska, pozostając w ścisłej zależności od tych ars, znajduje się zawsze między piątą a szóstą zgłoską. Poza tem o wszelkich chorejach, amfibrachach etc., podobnie jak w wierszu 13-stozgłoskowym, mowy tu nawet być nie powinno.

Oto przykłady tego wiersza. Czytajmy i wsłuchujmy się:

Cnota skarb wielki, cnota klejnot drogi:
Tegoć nie wydrze nieprzyjaciel srogi,
Nie spali ogień, nie zabierze woda,
Nad wszystkiem innem panuje przygoda...

(*Jan Kochanowski*)

Obrazie bóstwa, nieśmiertelny wzorze,
Urody, gładszej nad różane zorze,
Przeczysta duszo, w krysztale zamknięta,
Z którą przebywa każda cnota święta;
Najdoskonalsza natury roboto,....

(*A. Morsztyn*)

Zrazu jam myślał, że Bóg miłosierny
Na pyszne pyszny, ale wiernym wierny,
Zrazu jam myślał, że za dni niewiele
Zlecą zesłane anioły mściciele....

(*Z. Krasiński*)

Słuchałem piosnek. Nieraz kmieć stuletni,
Trącając kości żelazem oraczem [1])

---

[1]) W wydaniach nowszych warszawskich dzieł Mickiewicza śliczne pełne poezyi wyrażenie: *żelazem oraczem* zamienione jest zapewne przez pomyłkę na szpetne: „żelaznym oraczem“.

Stanął i zagrał na wierzbowej fletni
Pacierz umarłych; lub wymownym płaczem
Was głosił, wielcy ojcowie — bezdzietni....

Albo:

″ ′ ″
Kiedy rozumne gromowładne czoło
Zgiąłem przed Panem, jak chmurę przed słońcem,
Pan je wzniósł w niebo, jako tęczy koło
I umalował promieni tysiącem.....

Albo:

″ ′ ″
Kiedy zmuszona będziesz mię porzucić,
Jeżeli serca nie zmienisz w kochaniu,
Rzucając nawet nie chciej mię zasmucić
◡′◡ ′ ′ ″
I rozstając się nie mów o rozstaniu....
(A. Mickiewicz)

Zwracam uwagę czytelnika na pierwszą arsę ostatniego wiersza: w czytaniu ona się uwydatnia — tak jednak, że nie narusza najzupełniej właściwego gramatycznego akcentu.

Weźmy jeszcze parę przykładów:

″ ′ ″
Za panowania króla Stanisława
Mieszkał ubogi szlachcic na Podolu;
Wysoko potem podniosła go sława....

Albo:

″ ◡′◡ ′ ″
W takim parowie, że stróż anioł biały
Rozwijał skrzydła od skały do skały
◡′◡ ′ ′ ″
I nakrywał ten cały parów dziki [1]):
Szalet i róże i nas i słowiki....
(J. Słowacki)

Uwaga poprzednia stosuje się też najzupełniej do pierwszej arsy trzeciego wiersza tego ostatniego ustępu.

---

[1]) Podwójny akcent to nie koniecznie oznacza większe wzmocnienie głosu, ale też wprost większe przedłużenie zgłoski.

Tenże wiersz jedynasto-zgłoskowy prawie sam jeden tworzy u nas strofy sześciowierszowe, tak zwane sekstyny i ośmiowierszowe, tak zwane oktawy, którym w naszej literaturze już Piotr Kochanowski dał wysoką wartość poetycko-epiczną [1]).

Sekstyny — np.:

Niech fantastycznie lutnia nastrojona [2])
   Wtóruje pieśni posępnej i ciemnej;
Bom oto wstąpił w grób Agamemnona
   I siedzę cichy w kopule podziemnej,
Co krwią Atrydów skalana okrutną —
Serce zasnęło, lecz śni. Jak mi smutno!

*
* *

O jak daleko brzmi ta harfa złota,
   Której mi tylko echo wieczne słychać:
Drujdyczna z głazów tych to wielka grota,
   Gdzie wiatr przychodzi po szczelinach wzdychać
I ma Elektry głos — ta bieli płótno
I odzywa się z laurów — jak mi smutno! i t. d.

(*J. Słowacki*)

A czar ten żyje, bo urok dziewiczy
   Nigdy w piękniejszej nie jawił się pieśni,
Nikt do miłości, do życia słodyczy
   Nie tęsknił rzewniej, nie śpiewał boleśniej.
Nikt się z uczuciem tak tkliwem, gorącem
Jak ty nie żegnał ze światłem i słońcem....

(*Kazimierz Morawski*)

A oto np. dwie oktawy Słowackiego, wyrażające ocenę „Pana Tadeusza“ — w „Beniowskim“ (Mowa o Litwinach):

---

[1]) Wiersz ten wytwarza u nas i tak zw. strofę spencerowską, której pierwsze próbki, jeśli się nie mylę, dał nam Słowacki, a następnie wszechstronnie rozwinął J. Kasprowicz i w przekładach, i w utworach oryginalnych. Jest to strofa dziewięciowierszowa. Rymują się wiersze: 1-szy z 3-cim, 2-gi z 4-tym, 5-ty z 7-mym, 6-sty z 8-mym i 9-tym Dziewiąty ostatni wiersz jest trzynastozgłoskowy.

[2]) Podkreślam miejsca, w których pierwsza arsa jest nie dwu, ale trzychwilowa (peonowa).

. . . .

Jednak w tym cudnym poemacie żyją:
W ich lasach trąba gada: boskie trąby
Odpowiadają im z sosen i wyją...
Patrzcie, jak żubr ten od pękniętej bomby
Cofa się, patrzcie, jakie wianki wiją
Z wiejskiego kwiecia wiejskie dziewosłęby:
Słuchaj i patrzaj, bo, jako zjawienie,
Litwa, ubrana w tęczowe promienie,

* * *

Wychodzi oto z lasu. Z taką chwałą
Poruszał struny ów śpiewak Litwinów:
I myślisz dotąd, że to echo grało,
A to anielskich był głos serafinów.
Głosowi jego niebo odegrzmiało,
Chociaż Godfredów nie miał, ni Baldwinów,
Ani mógł morze wiosłami zamącić,
Ani księżyca z wież krzyżowych strącić....

Albo weźmy oktawę, w której Słowacki mówi o freskach Rafaelowskich:

O tym to cudnie malowanym gipsie
Mówi Jan Święty, że będzie zwinięte,
Mówiąc o kartach ksiąg w Apokalipsie,
Gdy trąby zagrzmią, fale wstaną wzdęte:
A Bóg światowi powie: w gruzy syp się,
A grobom powie: stójcie odemknięte,
A tym sufitom: skrzydłami się nieście
W niebo, bo z myśli i z nieba jesteście...

Inny przykład:

Myśl się w ten błękit nieskończony wgryza,
W tę ozłoconą ziemię się zacieka,
Jakby w niej spała uczuć Heloiza,
Która na trupa kochanego czeka
Na łożu z jasnej róży i narcyza...
We śnie, gdy z trumny jej podniosą wieka,
Otworzy ręce ta grobu odźwierna
Spokojna, chłodna, zmarła — ale wierna....

Albo:

Słońce lecące trzymała nad czołem,
   A miesiąc srebrny pod nogami gniotła:
Szła nad lasami i leciała dołem,
   Nad chaty, jako kometciana miotła;
Tęcze ją ciągłym oskrzydlały kołem;
   W słońcu girlandy niby z kwiatów plotła
I na powietrze rzucała niedbale
Perły — jaśminy i maki — korale....

(*J. Słowacki*)

Jakaż to siła poetycka ujawnia się w takich strofach, jeśli umiemy je czytać z poczuciem rytmu! [1])

Widzimy więc, że oprócz dwuch ars stałych i dominujących na 4-tej i 10-tej zgłosce, mamy w wierszu 11-stozgłoskowym jeszcze jedną arsę ruchomą, pomiędzy niemi stojącą; a więc pada ona na 6-stą, 7-mą, albo na 8-mą zgłoskę, odpowiednio ton wiersza zmieniając.

Arsę taką na szóstej zgłosce konstatujemy np. w wierszach:

On lubi huczny lot olbrzymich ptaków
I rozhukane konie on nie kiełza... (*Słow.*)

Na siódmej zgłosce:

Wysoko potem podniosła go sława... (*tenże*)

Na ósmej:

Modlitwą w tobie są rozpaczy słowa... (*tenże*)

I tak, w następującej np. dwuwydechowej strofie Tetmajera:

---

[1]) Każdą strofę taką wypowiadamy w trzech wydechach: w dwuch dziewięciotchnieniowych i trzecim sześciotchnieniowym. Na pierwsze więc dwa wydechy wypada po trzy wiersze, a na ostatni dwa. W takiej strofie mamy tylko dwie pauzy: po trzecim i po szóstym wierszu. Pauza nieco większa, rozumie się, między dwoma strofami. Tylko w ten sposób czytana oktawa ujawnia wszystkie cechy swojej formy epicznej. O tem powinni wiedzieć i poeci i deklamatorowie. Wyjątkowo tylko, np. z przytoczonych strofę ostatnią, wobec wielkiej wagi słowa, rozdzielamy na cztery wydechy.

Cicho i wolno, jak mgła, co się zrana
Z nad łąk podnosi przy lekkim powiewie
Wschodniego wiatru i w przestrzeń ulata:
Tak nieraz myśl ma tęskna, zadumana,
Podobna z nad wód wzlatującej mewie
Wznosi się w przestrzeń nadziemskiego świata....

Ruchoma arsa pada tu w pierwszych trzech wierszach na 7-mą zgłoskę, w czwartym wierszu na 6-tą, a w dwuch ostatnich na ósmą, wytwarzając tym sposobem doskonałą zbieżność poetyckich efektów.

Oto jeszcze przykłady bardzo wydatnych ars w lirycznym wierszu jedynastozgłoskowym:

Minęła wiosna śród rajskich uniesień,
Lato swym skwarem znękało pielgrzyma,
Przeszła bez żniwa życia mego jesień,
I dziś mordercza przyciska mię zima.
Czyż sny młodości i złote nadzieje...

(*Fr. Wężyk*)

Wilija naszych strumieni rodzica,
Dno ma złociste i srebrzyste lica;
Piękna Litwinka, co jej czerpie wody,
Czyste ma serce, piękniejsze jagody.

. . . .

Serce i potok ostrzegać daremnie;
Dziewica kocha, a Wilija bieży;
Wilija zniknie w ukochanym Niemnie,
Dziewica płacze w pustelniczej wieży.

(*A. Mickiewicz*)

Przez tę skrę boską, co we mnie zaklęta
Tęskni do źródła, skąd miała poczęcie....
Przez ten głód prawdy, co ziemi odjęta....
Przez to wszechdobra i Bóstwa pojęcie....
Przez to, że myślą w nieskończoność płynę,
Jam duch, nad ziemską wywyższony glinę....

(*W. Zagórski*)

Nie jedna chęć ma, ach niejedna prysła,
Jak bańka szklanna, gdy na głaz upadnie [1])

---

[1]) Sprobujmy w tym wierszu zamiast *szklanna* przeczytać „szklana", a pryśnie cała jego piękność!

Niejedna gwiazda nademną rozbłysła
W głuchych odmętach leży zgasła na dnie...
(*K. Tetmajer*)

Ze średniówką męską (jambową):

Jest u mnie kraj, ojczyzna myśli mojej...
I liczne mam serca mego rodzeństwo.
Piękniejszy kraj, niż ten, co w oczach stoi...
Rodzina milsz(a), niż całe *to* krewieństwo.... [1])
(*A. Mickiewicz*)

Mickiewiczowskie „jamby“ w utworze „Wezwanie do Neapolu“ jeśli złożymy po dwa wiersze na jeden, to utworzy się nam wiersz 11-stozgłoskowy ze średniówką męską, którego naturalną rytmikę, podobnież jak w innych wierszach tego rodzaju, stanowić będą arsy 4-tej i 10-tej zgłoski, uwydatniane przedłużeniem i akcentem wybitniejszym. Jamby tutaj bowiem są chodem drugorzędnym, sztucznym, ornamentacyjnym. Współdziałają one wprawdzie w nastroju ogólnym poematu, odstąpienie jednak artystyczne tu i owdzie od sztucznych prawideł ich rytmu jest najzupełniej nieuchwytne dla każdego, kto w poezyi poszukuje piękna, a nie potwierdzenia jakiejbądź doktryny rytmologicznej. I właśnie, Mickiewicz zaraz w pierwszym wierszu jakgdyby dawał wskazówkę, w jaki sposób należy też następne czytać, aby zamiar poety uwydatniony został. Piękna interpretacja bowiem zasadza się tu nie na dziecinnym bębnieniu jambów, ale, jak to wogóle jest w wierszach 11-stozgłoskowych, na artystycznym uwydatnieniu ars naturalnych, a więc przedewszystkiem ars na 4-tej i 10-tej zgłosce.

Znasz-li ten kraj, gdzie cytryna dojrzewa,
Pomarańcz blask majowe złoci drzewa,
Gdzie wieńcem bluszcz ruiny dawne stroi,
Gdzie buja laur i cyprys cicho stoi?
Znasz-li ten kraj? Ach tam, o moja miła,
Tam był mi raj, pókiś ty ze mną była... i t. d. [2])

---

[1]) Zauważmy tu znowu, że dodanie do tego wiersza dwunastej zgłosk (*to*) nie narusza zgoła rytmu i jest poprostu nieodczuwalne; zwłaszcza, jeśli czytając, fonemat *a* w wyrazie *milsza* pozostawimy raczej w zamiarze, niż w wykonaniu.

[2]) Jest to wiersz tak doskonały, jak tylko może być doskonałym wiersz polski w obecnym stanie naszego języka poetyckiego. Wszelka po-

Rzadko bardzo spotkać można u nas wiersz 11-stozgłoskowy z końcówką męską, katalektyczny; a i to tylko w najnowszych produkcyach poetyckich, w lirycznych strofach, naprzemian z wierszem zwykłym:

Jak do proroka pod pustynnym niebem,
Gdy na modlitwie zbożnie trawił czas,
Kruk czarny zlatał z posiłkiem a chlebem,
        Tak boleść nawiedza nas.
Ptak to jest, który leci z bożej dłoni
Na niegościnny tego świata step:
Na serca cienie czarnych piór swych roni,
        Lecz w dziobie przynosi chleb......

(M. Konopnicka)

Huczą nad tobą burze, martwa wodo,
Płomienną strzałą gromy toń twą bodą,
Ale najdziksza górska nawałnica
Tak nie zatarga twoich głuchych fal,
Jak duszę targa daremna tęsknica
I żal, bezbrzeżny, beznadziejny żal.....

(*K. Tetmajer*)

Albo:

Czasem zda mi się, że to wszystko sen,
Przestrzeń mej myśli i cały świat ten,
Ziemia i błękit i światła w błękicie,
I bóstw idea władających skrycie.

. . . .

Ach, gdybyż nigdy nie rzucała mnie
Z myśli najlepsza, że ja tylko śnię,
Że cała nędza życia jest zwodniczem
Widzeniem tylko, że wszystko jest niczem....

(*K. Tetmajer*)

Zbadaliśmy więc puls wiersza 11-stozgłoskowego, i wiemy teraz, jak takie utwory czytać należy, aby się ten puls uwydatniał.

---

prawka tu, choćby formalna, mogłaby go tylko popsuć. Oileż np. poetyczniejsze i doskonalsze jest rozpoczęcie każdej zwrotki od słów: *Znasz-li ten...* niż od: „Czy znasz ten...“; a jednak.... Zauważmy, że i w trymetrach sofoklesowych i w strofie alcejskiej w podobnych wierszach pierwszy jamb jest zwykle „niewymierny“, co już powyżej ze stanowiska antropofoniki usiłowałem uzasadnić. Zresztą, powrócimy jeszcze do tego wiersza mickiewiczowskiego, gdy zkolei wypadnie nam mówić o jambach polskich.

Czy jednak zawsze tak czytamy?

Niekoniecznie — bo nie zawsze sam tekst nadaje się do takiego czytania. Ale to pozostaje faktem, że jeśli tekst dobrze się nadaje po temu i wygłaszamy go w ten sposób, to czujemy, że wiersz tego rodzaju staje się wierszem doskonałym [1]).

Uwaga podobna, rozumie się, stosuje się też do wiersza 13-stozgłoskowego, jako też do wiersza 10-ciozgłoskowego i innych, o których w dalszym ciągu tego rozdziału mówić będziemy.

Znamy dwa rodzaje artystycznej formy wiersza 10-ciozgłoskowego nie obciętego (akatalektycznego). W pierwszym rodzaju ma dwie stałe arsy na 4-tej i 9-tej zgłosce; i zwłaszcza do sielankowej naiwnej gawędy wiersz taki nadaje się bardzo:

Matulu moja, powiedzcie przecie,
Coście widzieli na tamtym świecie?
O moje dziecko, byłam ja w raju,
Gdzie drzewa rosną, jak u nas w gaju....
(*T. Lenartowicz*)

W tonie romantycznym:

Widział Tęczyński wdzięki wandalki:
Ta mu spokojność z serca ruszyła;

---

[1]) W pieśniach o charakterze ludowym spotykamy też wiersz 11-sto zgłoskowy z arsą główną na 5-tej i na 10-tej zgłosce. Tu arsa trzecia słabsza znajduje się na początku wiersza na 1-szej, lub 2-giej zgłosce, np.:

Pojechał pan Ludwik na polowanie,
Zostawił Helunię, jak malowanie.
Pan Ludwik powrócił, muzyka grała,
Trębacze trąbili, Helunia spała....
(wzięte z Sienkiewiczowskiej noweli: „Organista z Ponikły")

W toku epicznym wiersza 11-stozgłoskowego, zwłaszcza w lirycznych zwrotach, arsa główna przechodzi też niekiedy na drugą zgłoskę; wytwarza się tym sposobem chwilowo wiersz zgoła odrębny (rytm spadający). Np.:

Ty sam te myśli niesiesz w kraj marzenia,
W tych wierszach własna twoja dusza świta
W tych dumkach twoje latają westchnienia....
(*J. Słowacki*)

A na to miejsce z tąsknotą walki,
Łzy i bezsenne noce włożyła....
(*F. Karpiński*)

W tejże formie spotykamy ten wiersz w pieśniach, np. w sławnej odzie do wąsów:

◡́ ″ ′ ″
Ozdobo twarzy, wąsy pokrętne,
Powstaje na was ród zniewieściały,
Dworują sobie dziewczęta wstrętne
Od dawnej Polek dalekie chwały.

. . . .

Gdy nasz Czarniecki słynął żelazem,
I dla ojczyzny krew swą poświęcał;
Wszystkie go Polki wielbiły razem,
A on tymczasem wąsa pokręcał.... i t. d.
(*F. D. Kniaźnin*)

Takim wierszem ożywiającym napisany jest cały prawie epiczny poemat Słowackiego „Żmija“, a także śliczny Zielińskiego „Kirgiz“.

Wiersze 11-sto i tego rodzaju 10-ciozgłoskowe rozpoczynają się więc częstokroć jakgdyby od trybrachusów (◡ ◡ ◡), co niezmiernie wpływa na poetyczne uwypuklenie się pierwszej arsy, szczególniej, gdy trybrachus ten nie ma zgoła akcentu. Np.: [1]).

″
I dla ojczyzny krew swą poświęcał... (*Kniaź.*)
″
O moje dziecko; byłam ja w raju... (*Lenart.*)
″
Od miesięcznego brał pozłotę blasku... (*Mick.*)
″
Za tą jasnością rybek korowody... (*Słow.*)

Jak poprzednią formę wiersza 10-ciozgłoskowego wyprowadzić można z wiersza jedynastozgłoskowego, odejmując jedną zgłoskę od

[1]) Na zjawisko to w naszej rytmice zwrócił, oile wiem, pierwszy uwagę Wł. Zagórski; my zaś wyjaśniamy je sobie tem, że w wierszach takich pierwsza arsa jest czysto peonowa, nie dwu, ale trzychwilowa (Peon IV), zwłaszcza, gdy trzy poprzednie zgłoski są absolutnie krótkie.

jego drugiej połowy; tak formę następną można wyprowadzić z tegoż wiersza, usuwając w pierwszej połowie jedną zgłoskę.

Drugą więc tę formę cechują dwie arsy: na 3-ciej i na 9-tej zgłosce; a ta mała zmiana wyraża już nastrój zupełnie inny: zazwyczaj poważny, wzruszający, patetyczny. Np.:

W głuchej puszczy przed chatą leśnika
Rota strzelców stanęła zielona:
A u wrót stoi straż pułkownika,
Tam w izdebce pułkownik ich kona....
(*A. Mickiewicz*)

A oto inne przykłady tego wiersza:

Taki spokój rozlany w naturze,
Niebo takie czyste i pogodne.
Na jeziora przejrzystym lazurze
Zakwitają białe lilje wodne;
Zakwitają i z schyloną twarzą
Za czemś tęsknią i gonią i marzą. i t. d.
(*A. Asnyk*)

Po szerokim, po szerokim morzu
Płynie okręt z kotwicą urwaną:
Wiatr go pędzi coraz dalej, dalej,
W przestrzeń pustą, chmurną, ołowianą....

* * *

Po szerokim, po szerokim morzu
Nie do brzegu ty płyniesz okręcie,
O podwodną gdzieś uderzysz skałę
I bez śladu przepadniesz w odmęcie.
(*K. Tetmajer*)

W „Kirgizie“ G. Zielińskiego niekiedy, dla uwydatnienia odrębnego nastroju uczuciowego, mamy ustępy z akcentami nie na 4-tej, ale na 3-ciej zgłosce. W całym tym poemacie wiersz jest wysoce artystyczny. Zieliński doskonale odczuwał różnicę między jednym a drugim rodzajem wiersza dziesięciozgłoskowego.

Dla poznania tego drugiego rodzaju, czytajmy jeszcze te urocze sielankowe strofki W. Gomulickiego:

Wśród zachodu rozlanych promieni,
Szła przez łąkę, śpiewając wesoło;

Zapach zboża, kwiatów i zieleni,
Wonną falą opływał ją wkoło.

* * *

Miała w ręku koszyk łozinowy,
Parasolkę i świeży bławatek;
Jako ptaszę była do połowy,
Dopołowy była jako kwiatek.

. . . .

Jak królowej kłaniało się kwiecie:
Jaskier żółty i modra ostróżka —
Złą władczynią była ona przecie,
Gdyż poddanych kładła do fartuszka. i t. d.

Widzimy też, że w obu swoich kształtach wiersz 10-ciozgłoskowy, prócz dwuch ars stałych i głównych, ma, podobnie jak wiersz 11-stozgloskowy, arsę ruchomą, pomiędzy temi głównemi zawsze się znajdującą [1]).

Arsa ta w pierwszym rodzaju tych wierszy pada, rozumie się, na 6-stą, albo na 7-mą zgłoskę; w drugim zaś rodzaju — na 5-tą, 6-stą, albo na 7-mą, wytwarzając tym sposobem dużą rozmaitość rytmiczną.

Na 6-stej zgłosce w pierwszym rodzaju konstatujemy ją np. w wierszu:

O moje dziecko, byłam ja w raju...

Na 7-mej zgłosce:

Matulu moja, powiedzcie przecie...

W drugim zaś rodzaju: na 5-tej zgłosce:

W przestrzeń głuchą, chmurną, ołowianą...

Na szóstej:

W głuchej puszczy przed chatą leśnika...

Na siódmej:

Po szerokim, po szerokim świecie....

---

[1]) Wiersz 10-cio-zgłoskowy w pierwszym swoim rodzaju rozpoczyna się jakgdyby od dyjambu, w drugim — od dytrocheja, pierwszy ma też charakter przeważnie jambiczny, drugi — trocheiczny.

Dla przeplatania wierszy w lirykach naszych i wytwarzania tym sposobem zwrotek charakterystycznych, nastrojowo odrębnych, spotykamy też i w jednym i w drugim rodzaju wiersz 10-ciozgłoskowy ucięty (katalektyczny), z końcówką męską. Oto przykłady:

Rozrzucałem szczere serca złoto,
Perły uczuć miotałem na los,
I padały nieodczute w błoto
I pogasły, jak kropelki ros...

. . . .

Jakikolwiek los mi w życiu padnie,
Będę rwał się do przyszłości zórz,
Lecz tych pereł, co lśnią w błocie na dnie,
Nikt mi nigdy nie powróci już.

(*Or—ot*)

Ponuro gwiżdże północny wiatr,
Świat ginie w chmurze śnieżnej —
Zda się, że piersi rozerwie mi
Żal gorzki i bezbrzeżny.... i t. d.

(*K. Tetmajer*)

Wiersze: dziesięcio i naogół sześciozgłoskowe mają rytm zazwyczaj uprzedmiotowiony gramatycznie, jako amfibrachy, trocheje, lub jamby, o czem pomówimy w rozdziałach następnych.

Wiersze ośmiozgłoskowe formy najprostszej mają jedną arsę główną na przedostatniej zgłosce, drugą zaś słabszą ruchomą na początku wiersza, zwykle na pierwszej zgłosce, lub drugiej.

Na głowie ma kraśny wianek,
W ręku zielony badylek,
A przed nią bieży baranek,
A nad nią leci motylek..

(*A. Mickiewicz*)

Małżeństwo, luba, to duet,
W ślubu zaczęty godzinę,
Dwa tylko głosy go mogą
Śpiewać da capo al fine....

* * *

Dziś mało stadeł szczęśliwych,
Małżeńskie bowiem duety

Zbyt często zwykły przechodzić
W tercety, albo kwartety...
(*L. Dziubiński*)

O formie osobnej wiersza ośmiozgłoskowego, wchodzącego w skład sześciowierszowej wrotki elegijnej, mówiliśmy na początku tego rozdziału; o wierszu zaś dwustopowym ośmiozgłoskowym, mającym rytm uprzedmiotowiony gramatycznie, jako wiersz trocheiczny, jambowy i trybrachusowy pomówimy też później.

Wiersze siedmiozgłoskowe możemy rozpatrzyć wprost ze stanowiska antropofoniki. Cztery zaś ich rodzaje możemy tym sposobem skonstatować:

W rodzaju pierwszym arsy padają na trzecią i szóstą zgłoskę. Jest to wiersz prawdziwie sielski. Np.:

Już słoneczko powstało
I przegląda się w rzece;
Oj na rosę na białą
Polecęż ja, polecę!.... i t. d.
(*T. Lenartowicz*)

Szumi w gaju brzezina,
Bo inaczej nie może —
Wiatr gałązki jej zgina,
Musi szumieć nieboże.... [1])
(*A. Asnyk*)

W rodzaju drugim — na 2-gą i 6-stą zgłoskę, a forma taka wyraża zazwyczaj nastrój już nie sielankowo-uczuciowy, ale żartobliwo-ironiczny.

Siedziała zamyślona,
W kapryśnej była wenie;

---

[1]) Takie wiersze możemy też uważać, jako składające się z dwuch anapestów z dodatkową zgłoską na końcu, która nie ma wpływu na rytm. Ujawnia to się nam w śpiewach. Przypomnijmy sobie np. nutę Moniuszki do słów Lenartowicza „Maciek".

Cóż to Jan|ko tak smut(nie)?
Wesołe go niech ut(nie)....

A obok stał młodzieniec,
Co kochał ją szalenie....
(*W. Zagórski*)

W rodzaju trzecim tego wiersza, gdy wyraża nastrój melancholijny, arsy padają na 4-tą i 6-stą zgłoskę. Są to zaś arsy równosilne tak tu, jak i w obu rodzajach poprzednich:

Samotna limba szumi
Na zboczu stromem.
U stóp jej czarna przepaść
Zasłana złomem;
Wkoło się piętrzy granit
Zimny, ponury;
Ponad nim wicher ciemne
Przegania chmury.... i t. d.
(*K. Tetmajer*)

Wiersze w tym ustępie krótsze, pięciozgłoskowe, przeplatając się z siedmiozgłoskowemi, są równe im iloczasowo.

Jeśli zaś arsa pierwsza w wierszu siedmiozgłoskowym nie ma stałego miejsca, a więc, jeśli jest arsą ruchomą, to jest zarazem słabszą od arsy drugiej, stałej. Wiersze takie mają też swój właściwy charakter i możemy je skonstatować jako czwarty rodzaj wiersza siedmiozgłoskowego. Np.:

Jeszcze się teraz jawi,
Stopkami srebrzystemi
Nietykająca ziemi,
A za nią sznur żórawi
W cichej się zorzy pławi.

* * *

Jeszcze się na cmentarze
W miesięcznych blaskach niesie,
Jeszcze przy lichej strzesie
Prostaczkom się ukaże
I błyśnie nad ołtarze.....
(*M. Konopnicka*)

W wierszu takim już bezwarunkowo nie może być mowy o innym rytmie, jak wprost antropofonicznym, gdy przeciwnie, w trzech

poprzednich rodzajach tej formy wersyfikacyjnej, jak i wogóle tam, gdzie wszystkie arsy mają stałe miejsca, można też zarazem skonstatować rytm formalny, gramatyczny.

Wiersz sześciosylabowy w najprościejszej formie ma jedną arsę główną na piątej zgłosce, a drugą słabszą, ruchomą — na drugiej, lub trzeciej. Oto przykład:

Oj dolo, ty dolo,
Za wiatrem się nosisz:
Jednym kwiaty siejesz,
A drugim je kosisz.

* * *

Jednym kwiaty siejesz,
Co kwitną przez chwilę,
A drugim je kosisz
Na szczęścia mogile.

* * *

Jednym kwiaty siejesz
Na kurhanach wiosną,
A drugim je kosisz,
Gdy w sercu wyrosną.

(*M. Konopnicka*)

Wierszyki króciutkie, stale pięcio, lub stale czterosylabowe zaznaczają się tylko jedną arsą, padającą zwykle na przedostatnią, albo na początkową zgłoskę:

Jak ja tu sobie
Domek ozdobię,
Ten modrzewiowy
Dworzec ojcowy....

(*T. Lenartowicz* (?))

Tłum się toczy,
Blask ćmi oczy,
Kleru chóry
Biją w chmury.....

(*K. Gliński*)

Bylibyśmy w złudzeniu, konstatując daktyle w pierwszym z tych przykładów: to raczej połączenia trybrachusa z trochejem

w jedną stopę; zauważmy natomiast, że wierszyki w ostatnim przykładzie są to właściwie rymujące się połówki wierszy trocheicznych (dymetrów trocheicznych).

Wszystkie podobne formy wersyfikacyjne, z jedną zasadniczą arsą, nie mają też zgoła średniówki; są bowiem zawsze w istocie swojej rymującemi się połówkami, lub nawet mniejszemi cząstkami wierszy. To też, dla rytmologicznej analizy takich form, należy po dwa wiersze, a niekiedy nawet więcej, składać na jeden.

Składanie zaś takie szeregów wierszowych w nieco większe całości z pewną logiką artystyczną daje nam pojęcie strofy, czyli zwrotki poetyckiej.

Analizując ruchy wiersza naszego, raz-wraz więc musimy spółcześnie analizować i strofę, która w pewnych formach, jak to widzieliśmy, występuje nietylko w liryce, ale też i w poezyi epicznej.

W rozdziale IV. zrobiliśmy już z naszego stanowiska niejaki pogląd na wykształcanie się wrotek; tu zaś, nie wychodząc z zakresu pracy niniejszej, dodamy jeszcze w tym względzie parę uwag ogólnych, pozostających w związku i konsekwencyi z tem wszystkiem, o czem mówiliśmy dotychczas i dających treść pozytywną powyższemu omówieniu zwrotki, jako całości ułożonej z logiką artystyczną. Taką zaś treść może dać tylko gieneza i ewolucja tych zjawisk w poezyi.

Otóż, gieneza strof poetyckich ukazuje się nam wraz z gienezą rytmu — wraz z tańcem i z muzyką. A więc:

1) Ze stanowiska antropologii daje się wykazać, jako wyrażone głosem, pewne, stale powtarzające się, systemy jednostkowych, lub też wspólnych i wzajem dopełniających się, ruchów człowieka, w jego robotach wiejskich; przerywane, bądź to wskutek chwilowego, niezbędnego wypoczynku, bądź wprost dla nowego ich rozpoczęcia. Ruchów, z których rytmem utożsamił się tym sposobem rytm najprostszych pieśni pierwotnych: już to jako wyraz zachęty w robocie, lub w tańcu, już jako obrazowanie tejże roboty, lub tańca.

2) Ze stanowiska antropofoniki daje się wykazać, jako wyrażenie się w głosie ludzkim różnych form i kombinacyi ekspiracyjnych, towarzyszących wzruszeniom człowieka i pozostających z niemi w zależności wzajemnej.

3) Wreszcie ze stanowiska psychofonetyki (eufonii) — jako ugrupowanie szeregów rytmicznych w całości: miłe i zrozumiałe dla ucha, będące wyrazem nastrojów z upodobaniem odczuwanych, lub mogących być z upodobaniem odczuwanemi. Forma bowiem naszych różnych nieokreślonych usposobień psychicznych może też pozostawać w atawistycznym związku z rozmaitością robót i obrzędów przedhistorycznych naszych przodków, w stanie natury żyjących.

Te trzy gienezy to więc nietylko trzy zapatrywania się na rzecz z trzech stanowisk, ale też wyrażają one zarazem według wszelkiego prawdopodobieństwa trzy fazy w rozwoju strofy poetyckiej. Nie idzie więc za tem, aby ci, którzy kiedybądź zajmą się tym zagadnieniem, podzielili się na trzy obozy przeciwne sobie zawzięcie, jak to się dzieje zazwyczaj w podobnych wypadkach. Tu nie masz pola do sprzeczek, tu jest tylko miejsce do badań umiejętnych, uzupełniających się nawzajem. Bo chociaż z trzech doktryn powyższych pierwsza, to jest antropologiczna jest tylko domniemaną; to jednak fakta, wykazane w jej obrębie, zawsze tu będą faktami cennemi bardzo, jako współrzędnie ze wspólnego źródła wypływającemi. Ten więc, ktoby z tych trzech poglądów przyjmował tylko jeden, a drugie dwa lekceważąco odrzucał, dowiódłby tym samym jednostronności swego poglądu.

To zaś, co tu powiedziałem, stosując do gienezy i ewolucyi strof poetyckich, w szerszym znaczeniu stosuje się wogóle do rytmu, a więc i do wszystkich zagadnień, jakie w tej pracy postanowiłem roztrząsnąć.

XVIII.

Trocheje — dytrocheje polskie.
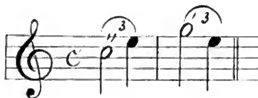
Wykazując ruchy wiersza polskiego w rozdziale poprzednim, uwzględnialiśmy przedewszystkiem rytm naturalny, niezdeterminowany gramatycznie; pomówimy zaś teraz o rytmie mniej więcej sztucznie uprzedmiotowionym i o sposobach wykształcania się jego w rytm antropofoniczny, istotny.

Do wierszy z rytmiką sztuczną, teoretycznie rzeczy biorąc, należy u nas zaliczyć najpierw wiersze t. zw. trocheiczne i jambiczne, następnie amfibrachiczne, daktyliczne, trybrachiczne (paciórkowe) i, bądź co bądź trafiające się niekiedy, anapestyczne. Wogóle zaś wiersze z mniej więcej uprzedmiotowioną jednolitą formą rytmu.

Rozpocznijmy więc od trochejów.

Czytając nasz wiersz ośmiozgłoskowy trocheiczny, arsy kładziemy zwykle na 3-ciej i 7-mej zgłosce (rzadziej na 1-szej i 5-tej), a więc akcentowaną zgłoskę drugiego i czwartego trocheja wymawiamy dłużej i z większym owiele naciskiem, niż takąż zgłoskę pierwszego i trzeciego trocheja.

Mamy więc tutaj takt choreiczny, ale istotny rytm jest dytrocheiczny. Tak właśnie, jak w muzyce: w takcie np. czteroćwierciowym, złożonym z dwuch dwućwierciowych trójek, trzecia, nuta jako powstała z osobnego taktu, jest także akcentowana, ale owiele słabiej od pierwszej, na którą pada główny akcent:



Takt więc trocheiczny w takich wierszach wytwarza rytm dytrocheiczny; składają się więc one, jak to już mówiliśmy, właściwie z dytrochejów, które tym sposobem, podobnie jak dyjamby, stają się miarami naturalnemi [1]).

Analizując trochej grecki, wykazaliśmy już antropofoniczną gienezę tych miar: jako współrzędnych i jednokształtnych z tak zwanym perjodem sercowym; gienezę zaś trocheja antropologiczną (ekonomiczną, jak chcą niektórzy,) możemy istotnie hipotetycznie wykazać w ruchach roboczych ludzkich; ale wogóle należy jej poszukiwać w ruchach szybkich z tempem odpowiednim. Ci, co usiłują utożsamić ruch wiersza trocheicznego z ruchem np. dwuch robotników kłodę drzewa piłujących, są nieco w błędzie. Są to bowiem ruchy raczej spondeiczne, ale nie trocheiczne.

Naprzemian: trące opuszczczanie piły i podnoszenie jej do góry [2]), odpowiada naprzemian: mocnej i słabej części perjodu sercowego tychże robotników — skurczowi i rozkurczowi komór sercowych współczesnemu w obu ich piersiach. Patrzmy się i wsłuchujmy w tę robotę i współcześnie deklamujmy sobie półgłosem choćby następujące znane dytrocheiczne wiersze Pola:

Wielkie domy | za granicą,
A w nich ciasno, | choć nie ludno... i t. d.
| ⁄ ∪ ⁄⁄ ∪ | ⁄ ∪ ⁄⁄ ∪ |

Przekonamy się, że tempo nie jednego trocheja, ale jednego dytrocheja będzie najzupełniej zlewało się z całym iloczasem tego rytmu roboczego, t. j. ze wzniesieniem i z trącym opuszczeniem piły. A więc ruch taki, jak piłowanie, nie ma w sobie wszystkich odpowiedników dla ujawnienia ruchu trocheicznego w poezyi: ujawnia nam raczej spondeje — równoważniki dytrochejów, ale nie trochejów i to tylko równoważniki iloczasowe.

---

[1]) Obok dytrochejów prawdopodobnie spotykamy w takich wierszach i Peony III (∪ ∪ ⁄ ∪) z pierwszą zgłoską krótko akcentowaną, lub też zgoła bez akcentu. W peonie takim, rozumie się, arsę t. j. trzecią zgłoskę przedłużamy do wartości trzech „chwil", aby go iloczasowo z dytrochejem zrównoważyć. Forma np. językowa: *jednokonny*, oto rzeczywisty w tym razie dytrocheus, forma zaś: *złotousty* jest w tym razie zazwyczaj Peonem III.

[2]) Odbywa się to 68—70 razy na minutę, a więc równomiernie z biciem serca człowieka pracującego.

Trzeba więc tu — powtarzam — dla wykazania gienezy antropologicznej (folkorystycznej) poszukiwać ruchów roboczych dwa razy szybszych. Wbijając np. gwóźdź w ścianę, uderzamy zazwyczaj młotkiem w takt spadkowo-trocheiczny. Rozróżniamy wyraźnie po cztery uderzenia, z których pierwsze jest najmocniejsze, trzecie słabsze, a drugie i czwarte najsłabsze. Iloczas zaś każdych takich czterech uderzeń równa się iloczasowi perjodu sercowego.

Arsy jednak wykuwane w ten sposób nie mają jeszcze prawdziwego charakteru ars trocheicznych. Skonstatowaliśmy też w jednym z poprzednich rozdziałów dytrocheje w roboczej pieśni fabrycznej przy otłukiwaniu wierzbowych gałązek; owiele atoli ważniejszy tu będzie dla nas np. roboczy rytm żęcia.

Żniwaczka, zachwycając zboże sierpem, ujmuje je lewą ręką a następnie prawą tymże sierpem ucina. Oto więc arsa słaba i arsa mocna dytrochejów. Urznięcie sierpem jest współrzędne ze skurczem komór sercowych w piersiach wprawnej żniwaczki i żywi się też energją tego skurczu, zachwycanie zaś i ujęcie w garść zboża jest współrzędne ze słabą częścią tegoż perjodu sercowego. Są to więc istotne arsy trocheiczne, a nie jambowe, bo nie urywają się nagle, jak w siejbie np. (porów. rozdział następny), lecz zlewają się łagodnie z dalszemi ruchami rąk (z tezami obiema).

Oto zaś takiż sam rytm tanecznej, czerwonoruskiej pieśni żniwiarskiej, a raczej radosnego pochutnywania:

´ ⏑ | ″ ⏑ || ´ ⏑ | ″ ⏑
Hoca, hoca, hoca, holi,
Koli grajut na basoli,
Hoca, hoca, hoca, ha ⋀

Wsłuchując się w to pochutnywanie, zda się, że widzimy żniwo, patrzymy na szybkie ruchy rąk żniwaczek.

W rytmie zaś np. obracania żarn można wykazać dytrocheje właściwe (spadające). Ruch ręki od siebie jest owiele mocniejszy, niż tenże ruch ku sobie. Wysilenie w pierwszym razie jest arsą mocną, w drugim — słabą; arsy to zaś trocheiczne, t. j. przechodzące stopniowo w tezy. Współdziałanie serca i tempo robocze jest tu takie same, jak w ruchach żwiwiarskich. Tam jednak tempo to roz-

poczyna się od arsy słabej, tu zaś od mocnej. Wiele też pieśni i pochutnywań ludowych mają, oile się zdaje, taki „żarnowy“ rytm [1]).

A więc w każdym razie tylko w sposób sztuczny, a nie naturalny dzielimy na cztery choreje, czyli trocheje takie wiersze, jak np.:

´ ◡ ″ ◡ | ´ ◡ ″ ◡
A rozliczni | ptacy wkoło
Ożywają się wesoło,
´ ◡ — (´) | — ◡ ″ ◡
Stada igra|ją przy wodzie,
A sam pasterz, siedząc w chłodzie,
Gra w piszczałkę proste pieśni
A faunowie skaczą leśni...

(J. Kochanowski)

´ ◡ ″ ◡ | ´ ◡ ″ ◡
A czy znasz ty, | bracie młody
Te pokrewne twoje rody,
Tych Górali i Litwinów
I Żmudź świętą i Rusinów?...

. . . .

´ ◡ ″ ◡ | ´ ◡ ″ ◡
Gdy chcesz poznać, | co to chowa
Nasza przeszłość w swoim łonie,
Jako stara sława płonie,
To jedź, bracie, do Krakowa.

* * *

Jeśli poznać chcesz zabawy,
Serce niewiast, świat ochoczy,
Gładkie słówka, piękne oczy,
To jedź, bracie, do Warszawy.

* * *

Lecz gdy myśl ci przyjdzie mylna.... i t. d.

(W. Pol)

Albo:

---

[1]) Przytaczam tu znany powszechnie, na Podlasiu zwłaszcza, sposób przedrzyźniania tych pieśni, tej gędźby na skrzypicach i tych tańców w rytmie spadającym:

″ ◡	´ ◡	″ ◡	´ ◡
Świnie	w rzepie,	świnie	w rzepie,
A pro	s i ę t a	w paster	n a k u,
A pro	s i ę t a	w paster	n a k u....

´ ◡ ″ ◡ | ´ ◡ ″ ◡
Doskonale | zna Warszawa
Zacną knajpkę „Pod syreną“ —
Tam się gada z animuszem,
Oraz pije z wielką weną... i t. d. [1])
(*Or—ot*)

Tetrametry:

Więc się światła | pochyliły, | spadły ziemi | ∧ grudki,
Ależ mnie to rozpowiadać te góralskie smutki?
Rozpowiada je ten Walek w owej guńce płowej,
Co po grobie się rozbija, targa włosy z głowy...
(*T. Lenartowicz*)

A teraz zwracam tu znowu uwagę na fakt bardzo ważny. Oto w wierszach tego rodzaju obok dytrochejów podnoszących się (anapestycznych), spotykamy też często, narzucające się nam niejako, dytrocheje ze spadkiem, jakby daktylicznym, t. j. z arsą główną na pierwszej zgłosce: takie, jakie poznaliśmy u Sofoklesa, a pospolite też i u nas w pieśniach ludowych [2]). Zauważyć to możemy raz-wraz, choćby w tejże samej „Pieśni o ziemi naszej“ Wincentego Pola. Np. dwa takie wiersze:

´ ◡ ″ ◡ | ´ ◡ ″ ◡
Gadu gadu, | stary dziadu....
″ ◡ ´ ◡ | ″ ◡ ´ ◡
Bajże, baju, | po zwyczaju...

różnią się między sobą rytmem najzupełniej.

Albo:

″ ◡ ´ ◡ | ″ ◡ ´ ◡
Wielkie domy | za granicą,
´ ◡ ″ ◡ | ´ ◡ ″ ◡
A w nich ciasno, | choć nie ludno;

[1]) Tego rodzaju wierszem dwustopowym ośmiozgłoskowym zostały napisane: „Pieśń o ziemi“ W Pola, „Rusałki“ J. B. Zaleskiego, „Sroczka“ A. Pługa, Heinego „Atta Trol“ w przekładzie Konopnickiej (wiersz biały) i wiele innych utworów.

[2]) Przekonamy się później, że tylko ten drugi rodzaj rytmu jest właściwym rytmem trocheicznym („rytm kojący“).

″ ∪ ′ ∪ | ″ ∪ ′ ∪
U nas mury, | się nie świecą,
′ ∪ ″ ∪ | ′ ∪ ″ ∪
A o kącik | nie tak trudno...

Wiem o tem, że w ten sposób wiersze te sam Wincenty Pol wygłaszał.

Toż samo zauważyć możemy już u Kochanowskiego:

″ ∪ ′ ∪ | ″ ∪ ′ ∪
Wsi spokojna, | wsi wesoła,
Któryż głos twej | chwale zdoła,
′ ∪ ″ ∪ | ′ ∪ ″ ∪
Kto twe wczasy | i pożytki
Może wspomnić | naraz wszytki?...

Toż samo w „Sroczce“ u Adama Pługa:

″ ∪ ′ ∪ | ″ ∪ ′ ∪
Wróćcie moje | lata młode,
Wróćcie młody | serca zapał,
′ ∪ ″ ∪ | ′ ∪ ″ ∪
Świeżość myśli | i swobodę,
Z jakąm wtedy | srokę złapał.
Dajcie barw mi | woni blasku....

Albo:

″ | ″
Jaka cicha, | jakby śpiąca,
″ | ″
Panna moja w | tej trumience...

Stały zaś ruch takiego wiersza spadająco-dytrocheiczny doskonale wyraża tęsknotę, żywość uczucia, zachwyt — np.:

″ ∪ ′ ∪ | ″ ∪ ′ ∪
Witaj domku | mój rodzinny,
Dworku biały z facyjatką!
W tych to ścianach wiek niewinny
Przepędziłem z ojcem, matką....

* * *

Pod tym drzewem | rozłożystym
Ptasząt śpiewu ja słuchałem,
Dzieckiem jeszcze sercem czystym
Z każdym kwiatkiem rozmawiałem...

(K. Baliński)

Hen od mrocznych| gór podnóża
  Mgły pełzają ku mnie szare...
  W nich przeszłości widzę marę,
Co w pierś moją wzrok zanurza.

* * *

Huczy w sercu wspomnień burza!
  Znów się rany krwawią stare...
  Ach, upojeń dajcie czarę,
Co znieczula i odurza. i t. d.

(*W. Nawrocki*)

Albo:

Słońce, słońce,| słońce, słońce,
Wszystko lśni się, świeci, pała,
Złote iskry skaczą z morza,
Złotem błyska mewa biała.

. . . .

Na roztoczach morskich głębi,
Na szmaragdach i błękitach
Fioletu ciemne plamy
W rozzłoconych lśnią prześwitach.

. . . .

A tam w dali przezroczyste,
Jak jezioro lśni się morze —
Srebrno-białej, gładkiej tafli
Żaden wiatru smug nie porze...

(*K. P. Tetmajer*)

Podobne czterowierszowe zwrotki spotykamy też z końcówkami męskiemi naprzemian:

Znam ja piosnkę rzewną, cudną,
Lecz nie nucę nigdy jej...
Śmiać się trudno — żyć mi trudno
Dziś bez cudnej piosnki tej.

* * *

Tam w jej dźwiękach pogrzebane
Wspomnień moich mary sny,
Noce wonią róż owiane,
Otulone w srebrne mgły.

(*Czesław J.*)

A oto znowu dytrocheiczne spadające, katalektyczne pentametry:

Perło ludzi, | łez królowo, | lilijo natch|nienia! ∧
Wobec ciebie duch rozpływa w bezmiar uwielbienia....
Tyś piękniejsza od bogini z lekkiej piany morza —
Kwiecie westchnień i modlitwy, Rodzicielko boża....

L. Sowiński.

Już zaś Włodz. Zagórski we wspomnianym powyżej studium zrobił uwagę, że „przerywając szereg trochejów w p o ł o w i e s t o p y możemy układowi trocheicznemu nadać równą stanowczość i siłę, jak jambowemu". Widzimy to np. w wierszach Mickiewicza:

W cwał mój koniu, | koniu w cwał.
Błyska zorza z wschodnich stron.
Za godzinę bije dzwon.
Nim uderzy ranny dzwon,
Muszę sadzić parę skał,
Parę rzek i parę gór.
Za godzinę pieje kur....

Sądzę, że z naszego stanowiska łatwo możemy sobie wyjaśnić, skąd się bierze ta stanowczość, a raczej pobudzalność i ta siła w tych wierszach. Odjęcie ostatniej zgłoski, a więc męska końcówka w tych dytrochejach podnoszących się (anapestycznych) sprawia, że czytamy je tak, jak się czytają anapesty:

W cwał mój ko|(niu), koniu w cwał...

A więc siła, a raczej ton pobudzający wyraża się w tych wierszach nie przez jamby („gwarki"), ale przez anapesty („budniki").

Stanowczością też z tegoż samego powodu cechują się i następujące wiersze trocheiczne:

Rozbudzony | ∧ duch ∧
Wzniesie skrzydeł lot
W nowych myśli kraj,
W nowych uczuć zwrot.

* * *

Z ciężkiej pracy | ∧ pęt, ∧
Duchu biedny, wstań!

Złóż przyrodzie hołd:
Świeżych uczuć dań...
(*A. Pilecki*)

Są to podnoszące się dymetry dytrocheiczne z pochodzenia, i takiemi też zostają w czytaniu; druga jednak istotna stopa każdego wiersza jest tu katalektyczna tak, że tylko sama arsa główna pozostaje. Pauza wynosi tutaj $^2/_3$ stopy ($^1/_2 + ^1/_6$). Ztąd duża siła zbiera się w tej arsie, w tej końcówce, dająca też wielką wagę słowu i jakiś ton wysoko uroczysty:

Wił się wieków | rój
I walk mijał stek,
Lecz skończony bój:
I szczęśliwy wiek
Ujrzy chwilę chwil.
(*Z. Krasiński*)

Jeśli zaś dytrocheje w tych wierszach będziemy akcentowali daktylicznie, t. j. na pierwszej zgłosce, to wtedy akcent końcówki stanie się nieco słabszy i pauza przejdzie wyłącznie poza koniec wiersza. Nie będziemy bowiem zupełnie czuli potrzeby robić pauzy między dytrochejem, a jednozgłoskową końcówką; gdyż ta będzie właśnie stała na swoim miejscu, jako rozpoczęcie drugiego dytrocheja, spółrzędne z decydującym tu skurczem naszych komór sercowych.

A oto również wiersz dytrocheiczny akatalektyczny, przeplatany katalektycznym i ułożony w strofy, z których każda zakończona jest pokrewnemi mu i harmonizującemi z nim dymetrami systolicznie anapestowemi.

Boże słonko | do gospody
Zaszło do snu złożyć skroń:
Mgły wilgotne wstają z wody,
Z łąk wieczorna wieje woń.
W wieńcu gwiazd, | w płaszczu chmur
Cicha noc schodzi z gór.
I w wzburzone moje łono
Błogo tchnie jej cichy czar,
Ciche wiatry chłodem wioną
Na rozdartej piersi żar.
Trosk i dum czarnych tucz
Zdroje łez płyną z ócz.

Ach, kiedyż mi | będzie dano
Ujrzeć cichej nocy wschód,
I księżyca twarz rumianą
W przezroczy oj|czystych wód.
Serca ból w Wiśle zmyć,
I z jej fal spokój pić.
(*R. Zmorski*)

Umyślnie przytoczyłem utwór ten w całości, aby zwrócić szczególniejszą uwagę czytelnika na ostatnią zwrotkę. W tej zwrotce nasi rytmologowie z żalem zaznaczają „zamącenie rytmu“ w pierwszym i czwartym wierszu; gdy przeciwnie połączenie arsy z samogłoską nieakcentowaną, lecz zato, mającą dobrą pozycję, wprowadza tu miłe bardzo urozmaicenie, będące w zupełnej jednolitości rytmicznej z poprzedniemi zwrotkami i podnoszące bardzo udatnie ogólną piękność rytmiki tego utworu.

Zrozumiawszy więc naturalny rytm tak zwanych trochejów, łatwo teraz możemy zanalizować i wyjaśnić wszelkie inne artystyczne urozmaicenia tego rytmu w poezyi polskiej.

Weźmy jako przykład znany wierszyk humorystyczny W. Szymanowskiego: „Niedołęga“:

Niechajże was | święci strzegą,
Ludzie mili,
Byście, jak ja, do niczego
Kiedy byli.... i t. d.

Każdy tutaj dwuwiersz, to trypodja dytrocheiczna z rytmem spadającym.

Takaż sama jednak trypodja wskutek tylko małych zmian w rymowaniu i w pauzowaniu przedstawia już nam zgoła od poprzedniego odrębny nastrojowy charakter:

Do was, chmury,
Wzrok ponury
Skrą i łzami...
Sam na ziemi,
Pod ciemnemi
Chmur wiankami.

* * *

Jak duch trumny,
Smutkiem dumny
Na szmer domów,
Trzymam skronie
Tam — w koronie
Chmur i gromów.

. . . .

Tu wam, ludzie,
Na ziem grudzie
Mogił grzędy...
Chmur gdzie droga
Z wichrem Boga,
Mnie tamtędy!
(*J. Słowacki*)

Tu każde trzy wierszyki składają się na jedną trypodję dytrocheiczną. Dwie zaś takie dypodje tworzą zwrotkę dwuwydechową [1]).

Weźmy dla rozbioru jeszcze parę wrotek z utworu M. Konopnickiej: „Ignacemu Domejce“:

/ ∪ // ∪ / ∪ // ∪
Odpłynąłeś | nam za morze,
/ ∪ // ∪ ⋀ // ∪
Za dwoiste | morze.
Za to jedno tu na ziemi,
Za to drugie — boże.

* * *

A na jednym fale biją,
Wicher po niem lata,
A na drugim wielka cisza,
Cisza z poza świata.

* * *

. . . .

Bywaj, bywaj pożegnany,
Miły nasz tułaczu,
Na tych obu morzach gorzkich
Od ludzkiego płaczu.

---

[1]) Stopy wewnątrz zwrotek oddzielone tu są od siebie półtchnieniowemi pauzami. Istotny też charakter ruchu w takich strofach można zdeterminować według chodu naszego, jaki wyraziłem pod numerem 2-gim.

Każda wrotka w tym utworze to również dwa tetramety dytrocheiczne, ale już stale podnoszące się; katalektyczne zaś w pierwszej połowie ostatniej stopy, którą to połowę (⏊ ◡) w dobrej interpretacyi zastępujemy pauzą (⩘).

Weźmy inny przykład. Oto wiersz W. Zagórskiego w tonie żartobliwo-sarkastycznym:

⏊ ◡ | ⫽ ◡ ‖ ⏊ ◡ | ⫽ ◡
Czy też wiecie, ‖ cni panowie
⩘ ◡ | ⫽ ◡
I panie
Jak niedźwiedzia tańczyć uczą
Cyganie?
Najprzód wiąże Tumri sznurem
Kudłacza,
Potem w kocioł bez pardonu
Go wtłacza:
A pod kotłem stos zapala
Łuczywa,
I na skrzypkach „wesołego“
Przygrywa.... i t. d.

Każde tutaj dwa wiersze: dłuższy i następny krótszy są to właściwie także trzy stopy dytrocheiczne podnoszące się, z których trzecia tem się wyróżnia, że jej arsa słaba zastąpiona jest pauzą, wskutek czego dypodja ta tworzy jakby oddzielny krótki wiersz i pozornie ma kształt amfibrachu. Pozornie, gdyż arsy w tych krótkich wierszach są dwuchwilowe, a nie trzychwilowe. Pauza ta zaś wynosząca iloczasowo również dwie „chwile“ (trzecią część stopy), decyduje tu odrębny charakter rytmiczny, mogący być wyrazem: już to nastroju żartobliwo-sarkastycznego, jak to widzimy w utworze powyższym, już to (być może, mniej właściwie) wprost melancholijnego, jak np. w znanym wierszu Asnyka:

Szkoda kwiatów, które więdną
W ustroni.... i t. d.

Odrębny znowu i zdaje się, jeszcze naturalniejszy, bardziej zdecydowany efekt sprawia tok rytmiczny, w którym tego rodzaju amfibrach stoi po czterech dytrochejach, a właściwie po każdych dwuch rymujących się i podnoszących dymetrach dytrocheicznych i rymujący się z podobnym pseudo-amfibrachem takiej samej następnej półzwrotki, jak to mamy np. w bajce Syrokomli „Sen“:

Morfeuszu, sklej mi oczy,
Niechaj jaki kraj uroczy
Zobaczę.
Siedzi sobie ponad Nilem
Ptaszek, zwany krokodylem
I płacze.... i t. d.

Albo znowu u Zagórskiego np. w zabawnej historyi *o Markusie Kolnerze*:

. . . .
Ale Hinda jego miła
Nie wzajemną jemu była,
Ni trocha;
Nu, co prawda, była ładna,
Ale gospodyni żadna
I płocha.... i t. d.

Każdy tutaj dwuwiersz razem z dopełniającym go niby amfibrachem to przecież jednowydechowy, pięciotchnieniowy pentametr dytrocheiczny. Amfibrachy te więc sprawiają nam tu zadowolenie artystyczne, podobnież jak trochej na końcu heksametru daktylicznego. Taki bowiem trochej, taki skrócony amfibrach wypowiadamy już ostatnim, a więc najsłabszym tchnieniem wydechu naszego, spotykając więc pożądaną ulgę w głosie i urozmaicenie zarazem, instynktowo miłego zadośćuczynienia doznajemy.

Z tych motywów rytmicznych wytwarzają poeci różne też inne kunsztowne zwrotki, np.:

* * *

O posłuchaj takich szmerów
Wieczorem,
O posłuchaj takich szmerów
Lasów, wód i mgieł i ros —
W nich przyrody tętni głos
Wieczorem.
Wszystkie cuda jej i czary
Opowiedzą ci te mary
Wieczorem.
(*Miriam*)

Albo:

Uśnij żalu, uśnij smutku,
W serca grobie | $\overline{\wedge}$ cichym..

Białe pyły na was sypią,
Zapomnienia | $\overline{\wedge}$ pyły!

* * *

Ty tęsknoto, wejdź do piersi,
Do mej piersi | $\overline{\wedge}$ trumny —
I tam umrzyj i na wieki
Zostań tam | $\overline{\wedge}$ na wieki!
(*K. Gliński*)

A oto jeszcze strofa złożona z dytrochejów, przypominająca w pierwszych dwuch wierszach tetrapodje Sofoklesa:

Cześć na dobie,| chwała tobie,| chwała, póki| nas!
Hej serdeczny,| pokój wieczny| w niepożyty| czas!
Póki świata,| słońca, żal nasz,| żal nieuko|jony:
Wraca Lach nasz,| Lach serdeczny| do swej Lancko|rony....
(*J. B. Zaleski*)

Jeśli pierwsze dwa wiersze (męskie) skandujemy tu według dytrochejów spadających, to pauza „cztero-chwilowa“ wypada po ostatniej zgłosce każdego wiersza; jeśli zaś skandujemy według dytrochei anapestycznych, to pauza „trzy-chwilowa“ wypada między trzecim dytrochejem a ostatnią zgłoską, skoro tylko zgłoskę tę również mocno w tym razie jak w poprzednim chcemy wymawiać.

Podmiotowe sprawdzanie na sobie tego rodzaju zjawisk rytmologicznych jest bardzo wymownym dowodem naszej antropofonicznej zasady rytmu. Zgodzi się zaś chyba na to czytelnik, że artystyczna wartość w ten sposób rytmowanych utworów dużoby się podniosła, jeśliby ten lub ów najwłaściwszy ton rytmiczny był wedle możności uprzedmiotowiony pozycyą samogłosek, stojących w arsach głównych przynajmniej.

Wiersz choreiczny 12-stozgłoskowy spotykamy w pieśniach ludu naszego, improwizowany zwykle na znaną powszechnie nutę żniwiarską:

′ ◡ | ″ ◡ || ′ . ″ || ′ ◡ | ″ ◡ || ′ ″
U na|szego|| pana || stoi | lipa || w polu,
Nie by|wa w psze||nicy, ni w ży||cie ką||kolu ...   i t. d.

Tu każdy trzeci trochej w śpiewie przekształca się na spondej, równoważnik iloczasowy dytrochejów. Zwróćmy też uwagę na dwie

arsy czysto pozycyjne w drugim wierszu. Takich jest wszędzie pełno w poezyi ludowej.

Podobnież w zwykłym recytowaniu i u ludu w rytmie tego rodzaju odczuwamy dytrocheje najwyraźniej, bądź spadające: bądź podnoszące się. Choćby np. w tym trywjalnym wierszyku:

´ ∪´ ″ ∪ | ´ ∪ ″ ∪
Trzymała się | Kaśka lipy,
´ ∪´ ″ ∧
Trzymała:
´ ∪ ″ ∪ | ´ ∪ ″ ∪
Lipa pękła, | Kaśka brzdękła...
´ ∪´ ″ ∧
Becała.

W ludowych zaś przyśpiewkach tanecznych spotykamy też często dytrocheje daktyliczne — spadające (kozackie), np.:

″ ∪ | ´ ∪ || ″ ∪ | ´ ∪
O — j, | o — j || o — j |
Le ci | kacor || z joj |
Ka co | rzyca || ze sta | wiska,
Nie od | wracaj, || durna, | pyska,
Bo ci | będzie || zol. — | — — —

Niech zaś jeszcze posłuży nam jako przykład drobnoszlachecka przyśpiewka (recitativo), towarzysząca początkowo spokojnemu poruszaniu nóg w figurze tanecznej; kończy się zaś ta figura skokami raźnemi, a wszystko śród dwuch kijów na krzyż położonych:

″ ∪ | ´ ∪ || ″ ∪ | ´ ∪
Hej tam | za gó || recz- | — ką
Siedział | sobie || za | — jąc
I nóż | kami || przebie | rając.
I ja | takbym || przebie | rał, ∧
Gdybym | takie || nóżki | miał. ∧

W śpiewkach tego rodzaju treść najczęściej nie ma znaczenia żadnego. Tu forma stanowi wszystko, osnową tu jest wprost mowa

ludzka [1]). Niezmiernie więc to ważna rzecz, przy zbieraniu pieśni ludowych, notować ich rytm w śpiewie i recytowaniu; on bowiem nawet od melodyi jest ważniejszy. Tutaj i w rozdziałach następnych notuję go tak, jak mi w słuchu pozostał we wspomnieniach mego dzieciństwa.

Można powiedzieć, że rytm dytrocheiczny: „rytm żniwiarski“ i rytm „żarnowy“ nadaje w wielu stronach główny jakby ton folkorystyczny zabawom ludu naszego.

Powtórzmy tu jeszcze, że dytrocheje podnoszące się, przechodzą niekiedy, zwłaszcza na początku wierszy w peony III, co sprawia osobliwy efekt wskutek arsy bardziej uwydatnionej: już nie dwu, ale trzychwilowej. W taki sposób czytamy zazwyczaj np. ten wiersz W. Pola:

∪ ∪ /// ∪ | / ∪ // ∪
A czy znasz ty, | bracie młody....

i to jest bardzo właściwa interpretacja tego wiersza.

Młodzi poeci nasi naogół lekceważą już sobie rytm choreiczny, jako zbyt łatwy i oklepany; a jednak pokazuje się, że wieleby jeszcze trzeba uczynić dla istotnego udoskonalenia tego ruchu w poezyi polskiej i dla wywiązania z niego wszystkich możliwych tu efektów poetyckich.

---

[1]) Toż samo spostrzeżenie zrobił Grosse („Die Anfänge der Kunst“), badając pieśni ludów dzikich. Dzicy zazwyczaj sami nie są w możności wyjaśnić, co oni śpiewają. (Cytata u K. Büchera).

XIX.

Jamby — dyjamby polskie.

Jamby są przeciwieństwem trochejów, aczkolwiek ze względu na tempo zgłosek stanowią z niemi wspólny typ form rytmicznych. Wraz więc z trochejami są dwoma zasadniczemi i zarazem przeciwstawnemi przejawami tego typu. Przeciwstawność ta zależy od ars, które w rytmie trocheicznym, poprzedzającym tezy, zlewają się z niemi łagodnie, w rytmie zaś jambowym arsy wysuwają się z tez i jakby nagle urywają się. To też ruch trocheiczny wyraża się niby podrzucaniem łagodnym, ruch zaś jambowy — niby nagłym powstrzymywaniem pędu.

Z pomiędzy różnych ludzkich ruchów roboczych, rytmiczne ruchy siewcy, zboże siejącego, mają istotnie charakter jambiczny. To też ma słuszność K. Bücher, jeśli mu śród różnych domysłów o mierze pierwotnego wiersza łacińskiego i o powstaniu jego nazwy (*versus Saturnius*) jedynie prawdziwym wydaje się ten, według którego już starożytni uważali tu związek z Saturnem, bogiem siewu. Już Pliniusz przecie wiedział, że siew zboża jest to robota rytmiczna i nawet daje wskazówki, jak siać należy.

Rzeczywiście, we wszystkich szczegółach tych ruchów możemy wykazać ścisłą analogję z ruchem wiersza jambowego, ale tylko w takim razie, jeżeli uwzględnimy przedewszystkiem tempo tych ruchów. Każde dwa kroki siewcy: mocniejszy prawą nogą, i słabszy — lewą, nie tworzą jednego jambu, ale tworzą dwa jamby z arsą mocniejszą i z arsą słabszą, a więc jeden dyjambus.

Bo zważmy tylko: Rozmach ręki ku tyłowi i następnie wraz z postawieniem prawej nogi wyrzucenie ziarna ku przodowi nagłym

powstrzymaniem ręki — oto teza i arsa pierwszego mocniejszego jambu; zwrócenie zaś ręki ku workowi, lub króbce ze zbożem i następnie wraz z postawieniem lewej, nagłe zatrzymanie ręki, dla ujęcia w garść zboża — oto teza i arsa drugiego jambu, słabszego. Postawienie prawej nogi i wyrzucenie ziarna żywione jest energją skurczu komór sercowych; postawienie zaś lewej i ujęcie ziarna w dłoń spółrzędne jest z drugą słabą częścią perjodu. sercowego, a więc z absolutną pauzą i ze skurczem przedsionków [1]).

Tylko w ten sposób rzecz uważając, przeprowadzamy i logiczną współrzędność i zarazem otrzymujemy najzupełniej tożsamo tempo w obu zjawiskach rytmicznych. Takie jamby, jakie hipotetycznie wyprowadza K. Bücher z ruchów siewcy, nie są zgoła jambami, są raczej spondejami daktylicznemi. Tempo ich bowiem byłoby dwa razy powolniejsze od istotnych jambów przy kroku siewcy zwykłym, półtchnieniowym (№ 4), a cztery razy powolniejsze przy kroku powolnym — jednotchnieniowym (№ 1).

Że zaś ten rytm ruchów człowieka siejącego zboże mógł być czynnikiem, acz pośrednim wobec akcyi serca, to jednak decydującym w wykształceniu się formy improwizowanych pieśni, tę robotę ożywiających, oraz hymnów na cześć bóstwa opiekuńczego (zarodek poezyi dramatycznej), jest to rzeczą niezmiernie prawdopodobną [2]).

---

[1]) W niektórych okolicach na Litwie sieją też zboże w inny sposób. Siewca, mając przed sobą króbkę ze zbożem, sieje obiema rękoma, jednocześnie w prawo i w lewo rzucając. Stąpa krokiem wolnym, jednowydechowym, wstrzymywanym. Każde postawienie nogi i jednej i drugiej jest tu współrzędne z wyrzuceniem zboża w obie strony i ze skurczem komór sercowych w piersiach siewcy. Jednochwilowe wstrzymywania są współrzędne z absolutną pauzą sercową. A więc rytm takiej roboty to już, rozumie się, nie rytm dyjambowy — to rytm raczej anapestyczny (spondeje anapestyczne: | — ⏒́ | i | — ◡́ ◡ | (?).

[2]) Włosi podobno i dziś śpiewają podczas siewu i ciekawa byłaby rzecz poznać rytm tych śpiewów siejbę rozweselających, w którym nie bez słuszności K. Bücher konstatuje zasadę ekonomiczną. „Nie każdy zaś wie o tem, że i Grecy starożytni obok swoich pieśni artystycznych posiadali też i ludowe śpiewki. Oile te ostatnie były rozpowszechniona w życiu codziennym wnosić możemy z ich nazw, pochodzących od robót, z któremi miały związek (ἱμαῖος, ἴουλος, λιτυέρσης, εἴλινος), a które już dla aleksandryjczyków nie były dość zrozumiałemi". (K. Bücher)

A więc i fizjologja i antropofonika i wogóle antropologja wskazują nam, że istotną miarą w t. z. wierszach jambicznych są nie jamby, ale dyjamby. O tem samem ostrzega nas podmiotowo nasze ucho, nasz zmysł artystyczny.

W polskiej poezyi dyjamby, podobnie jak dytrocheje, są częściej podnoszące się (istotne jamby), niż spadające (daktyliczne). To też w naszych tak zwanych jambowych ośmiozgłoskowych wierszach arsy dominujące kładziemy zwykle na 4-tej i 8-mej zgłosce. Podobnie zaś, jak w naszych dytrochejach, tak i w dyjambach pierwsza półstopa częstokroć jest pirrychem (◡ ◡́), tak, że cały dyjamb przekształca się w Peon IV, w którym arsa już jest nie dwu- ale „trzychwilowa". Rozciągłość więc stóp zawsze pozostaje niezmienna.

Ta zasada rytmu stosuje się tu zarówno do wierszy męskich, jako też i żeńskich, a więc w tym razie dziewięciozgłoskowych (z jedną dodatkową zgłoską). Oto przykłady:

Wiersz czterojambowy (dymetr dyjambowy) z końcówką męską:

◡ ´ ◡ ″ | ◡ ´ ◡ ″
Ja rosłem z wiat|rem, ja i on,
Byliśmy bra|cia z młodych lat:
Współwychowań|ców jednych stron
Los od koleb|ki pognał w świat.... i t. d.

(*M. Gosławski*)

◡ ´ ◡ ″ | ◡ ´ ◡ ″
A gdy się wresz|cie stało to,
Co odstać się| nie może już,
Do zbladłych księ|gi życia kart
Uczucia zwięd|łe listki złóż.....

(*J. Kościelski*)

Rytm spadający i podnoszący się naprzemian:

◡ ″ ◡ ´ | ◡ ″ ◡ ´
Dwadzieścia u|płynęło lat,
Jam cały w krąg| obieżał świat:
I wracam znów,| jak zwierz raniony,
Po grób w ojczys|te moje strony.....

(*W. Zagórski*)

W wierszach takich z końcówką żeńską ostatnia zgłoska leży już poza układem jambowym: wymawiamy też ją zazwyczaj szybko i przyciszonym głosem, tak, że w rezultacie wiersz ma charakter

wiersza męskiego; w przeciwnym bowiem razie arsa druga staje się słabszą: raczej trocheiczną, niż jambiczną. Oto przykłady:

∪́ ∪ ∪ ″ | ∪ ′ ∪ ″
Była jak zo | rza w swej ozdo(bie),
I jako srebr | ny księżyc czysta,
I jako słoń | ce promienista,
I wszelką wdzięcz | ność miała w sobie...
(W. Zagórski)

′ ″ | ′ ″
Jeziora toń | zarumienio(na),
Jak gdy się krew poleje z łona.
. . . .
Sto złotych strzał — i noc ucieka.
Sto złotych strzał — i światła rzeka.
(Miriam)

∪ ′ ∪ ″ | ∪ ′ ∪ ″
Szalone sło | nie przed się pę(dzą),
Nie wiedząc do | kąd ani po co,
Nie dbając co | obalą piersią,
Co pod noga | mi podruzgoczą; —

* * *

Tak i koniecz | ność przed się pędzi
I próżna wszel | ka tu obrona:
Ni ją Prome | teusza rozum,
Ni Herakle | sa moc pokona.
(K. Tetmajer)

Tož samo np. i w niemieckim wierszu jambowym, np:

′ ″ | ′ ″
Den wo das Stren | ge mit dem Zar(ten),
Wo Starkes sich | und Mildes paarten,
Da gibt es ei | nen guten Klang... i t. d. [1])
(Fr. Schiller)

Katalektyczne dyjambowe dymetry mogą mieć, rozumie się, też końcówki żeńskie. Spotykamy często taki wiersz w nowszych lirykach naszych, zwłaszcza, idący na przemiany z dymetrem prawidłowym akatalektycznym, w czterowierszowych wrotkach. Np.:

---

[1]) Ta forma nadaje się i do epiki: zwłaszcza w niemieckiej i rosyjskiej poezyi w tym względzie bardzo jest rozpowszechniona. Takim wierszem

◡ ′ ◡ ″ | ◡ ′ ◡ ″
Niech będzie świa|tu wszerz i wzdłuż
◡ ″ ◡ ′ | ◡ ″ ◡ ⩘
Anielskie poz|drowienie:
Od ziem do ziem od mórz do mórz
Sen dobry i spocznienie...

. . . .

Tu łkanie fal i wichru jęk
Mrok głuchą leży ławą:
Na placu śmiech i gwar i dźwięk,
Latarnie lśnią jaskrawo.

(K. P. Tetmajer)

◡ ′ ◡ ″ | ◡ ′ ◡ ″
Ach tylko raz | jedyny raz
◡ ″ ◡ ′ | ◡ ″ ◡ ⩘
Widziałem cię | dziewczyno;
A już ku to | bie szumi las,
Ku tobie rze | ki płyną —
Ku tobie każ | dy leci ptak
Na skrydłach mej | tęsknoty,
I pod twe sto | py każdy szlak
Swój rąbek ście | le złoty.....

(B. Leśmian)

Inne podobne kształty szeregów dyjambowych:

″ ″
Choć nie mam pól, | choć nie mam łąk,
⩘ ″ ″
Ni la | su całych włók:
Mam nieba strop i świata krąg,
Aż gdzieś po tęczy łuk.
Mam złoto gwiazd, purpurę zórz
I perły mlecznych dróg,
Szmaragdy niw, szafiry mórz,
Opale mglistych smug.

. . . .

(L. Rydel)

---

napisany jest np. „Eugienjusz Oniegin“ Puszkina, którego przekład tak wybornie rozpoczął A. Pług, ale niestety, tylko rozpoczął. Trafia się i u nas, np.:

Na Czerniakows | kiej przed stu laty,
Jak starych podań niesie echo,
We wnętrzu dworka, *alias* chaty
Mieścił się znany szynk „Pod Wiechą“ i t. d.

(A. Orłowski)

Albo:

Do gwiazd mówi | łem raz wieczo(rem):
O nie jesteś | cie wy szczęśliwe,
Te blaski wa | sze nad przestworem
Tak tęskne i | płaczliwe.

. . . .

Czy się modli | cie goniąc za czem,
Czy z ran ginie | cie od rozbicia,
Bo światła wy | jesteście płaczem,
Nię promienia | mi życia.

. . . .

Gwiazdy, z pierwot | nych wy pierwot(ne)
Przez które zdrój | się wieczny toczy!
Łez pełne zaw | sze wasze oczy!
Odrzekły: „my | — samotne....“

(J. Jankowski)

We mgłach strumie | nie szumią wód,
Po skale bie | gąc ściętej,
We mgłach wieczorny opadł chłód
Na sennych fal odmęty.

* * *

We mgłach żałobny pomrok z hal
I z ciemnych zszedł krzesanic —
I we mgłach spływa żal, ach żal
Bez dna, bez dna, bez granic.

(K. Tetmajer)

A oto przykłady dyjambowych tetrametrów, katalektycznych w drugiej i czwartej stopie:

1) Rytm podnoszący się (istotny jambowy):

Z tysiąca wo | li drgnień || oddałem pos | tać twoję,
Boleścią bratnich serc uolbrzymiłem duch.
O Panie, zejdź w otwar | te pieśni mej podwoje —
I senny mój ten swiat w żywota porwij ruch!....

(L. Sowiński)

2) Rytm spadający (dyjamby daktyliczne) — tetrametry przeplatane trymetrami:

∪ ″ ∪ ′ | ∪ ″ ∧ || ∪ ″ ∪ ′ | ∪ ″ ∧
Przeminą żą|dze walk, || zwietrzeje waś|ni jad,
Odejdzie w mrok | nienawiść — hań|ba szałom. ∧
Na bratnią padnie pierś miłości pełen brat —
I serce swe otworzy słońca strzałom...
(*St. Hłasko*)

W wierszach jambowych sześciozgłoskowych, lub siedmiozgłoskowych (ze zgłoską dodatkową) żeńskich arsę kładziemy zwykle na drugiej i na szóstej zgłosce. Są to więc ze stanowiska rytmologii antropofonicznej podobnież wiersze dwudyjambowe, w których początkowe dyjamby są niepełne, pozbawione początkowych słabych jambów. Oto przykład:

∪ ″ | ∪ ′ ∪ ″
Od pól| rusałki le(cą)
We mgłach| i wód oparach:
Ogni|ki łapią błędne
Po bag|nach i moczarach.

* * *

Nad ga|jem wiklinowym
Taneczny wiją krąg
A wiatr po łąkach szemrze,
A kwia|ty pachną z łąk.... i t. d.
(*K. Tetmajer*)

Oto zaś taki sam wiersz: trzeci i szósty we wrotkach, składających się też z dypodyi jambicznych, z dodatkową zgłoską w końcówce:

∪ ′ ∪ ″ | ∪ ′ ∪ ″
Gdyby me ser|ce skrzydła mia(ło)
Na twoje ramię, szyję białą,
∪ ″ | ∪ ′ ∪ ″
Jak o | gień spadłszy ży(wy)
Do ucha tobie, o dziewczyno,
Dziwy by powiadało ino,
Miłości cudne dziwy..... i t. d.
(*E. Porębowicz — z T. Aubanel'a*)

Niekiedy jednak wiersz tego rodzaju żeński najwłaściwiej jest czytać z końcówkową arsą słabszą — trocheiczną. Np.:

Dziewczę|ciu w życia wiośnie
Ze wszystkich bóstw najwcześniej
Do serca puka cicho
Skrzydlaty anioł pieśni.

* * *

Stroi się w gwiaz|dy złote
I słońca blask bogaty
Rozkoszne wiedzie czary
I wonnę niesie kwiaty....

(*A. Pilecki*)

Będzie to więc już rytm jambowo-trocheiczny, mający swój właściwy poetycki charakter.

Osobliwym też uroczystym nastrojem odznaczają się np. następujące jambowe strofy M. Konopnickiej:

Pod zam|kiem dają has(ło)
I maszt| koronny klonią:
   I wznoszą pieśń,| ogromną| pieśń
Nad u|ciszoną tonią.

* * *

Lecz nikt| nie słucha pieśni,
I has|ła nikt nie słyszy,
   I tylko pąt|nik duma| tam
W mdleją|cych świateł ciszy....

Pomimo sztucznego, a przytem specjalnie nastrojowego rytmu w umiejętnym czytaniu są to zwrotki jednowydechowe, dziewięciotchnieniowe i brzmią rytmem naturalnym.

Nadmienialiśmy już, że arsy naszego wiersza 11-stozgłoskowego, podobnie jak 13-stozgłoskowego, mają charakter jambiczny. Starożytne też trymetry jambowe są właściwym prawzorem obu tych rodzajów wersyfikacyi naszej. I rzeczywiście: W wierszu 11-stozgłoskowym, jeśli ta arsa, którą nazwaliśmy ruchomą, stale pada na 6-stą, albo stale na 8-mą zgłoskę, to wtenczas będą to trymetry dyjambiczne, katalektyczne w ostatniej dwuchwilowej zgłosce:

w pierwszym razie z rytmem spadającym, a w drugim — z podnoszącym się. Taki jednak wiersz w epice byłby monotonny i nadawałby się chyba tylko w razie, gdybyśmy podobnie jak w dyjambach starożytnych mogli trybrachusy wprowadzać zamiast jambów mocnych; w liryce atoli jest właściwy bardzo. Takie też trymetry jambiczne, wcale poprawne, już u Kochanowskiego spotykamy, np.:

∪ ⁄ ∪ ″ | ∪ ⁄ ∪ ″ | ∪ ⁄ ∪ ∧
Kto się w opie|kę poda pa|nu swemu,
A całym sercem szczerze ufa jemu:
Śmiele rzec może, mam obrońcę Boga,
Nie spadnie na mnie żadna straszna trwoga.

. . . .

∪ ⁄ ∪ ″ | ∪ ⁄ ∪ ″ | ∪ ⁄ ∪ ∧
Ztąd wedle cie|bie tysiąc głów| polęże,
Ztąd drugi tysiąc: ciebie nie dosięże
Miecz nieuchronny; a ty przecież swemi
Oczyma, ujrzysz pomstę nad grzesznemi.....

Z tegoż ogólnego stanowiska zapatrując się na cytowany już w jednym z poprzednich rozdziałów, naśladowany z Goethego, utwór Mickiewicza p. t. „Wezwanie do Neapolu“, możemy tu w każdym wierszu skonstatować trzy dyjamby. Są to więc jakby trypodje dyjambowe, w których pierwszy jamb drugiej stopy zastąpiony jest pauzą: ztąd każdy tu wiersz wygląda, jakby złożony był z dwuch wierszy i w taki też sposób utwór ten napisany został. Weźmy na przykład tę strofę:

Znasz-li ten brzeg,‖ gdzie po| skalistych gó(rach)
Strudzony muł‖ swej dro|gi szuka w chmu(rach);
Gdzie w głębi jam‖ płomie|niem wrą opo(ki),
A z wierzchu skał‖ w kaska|dach grzmią poto(ki).

Wiersz więc 11-stozgłoskowy w artystycznym rozwoju wykazuje nam tu jeszcze raz swoją ideę, swoją formę najistotniejszą. Wykazuje, że arsy jego są arsami jambów.

A oto np. liryczna oktawa, składająca się z podobnież artystycznych wierszy 11-stozgłoskowych — trymetrów dyjambowych katalektycznych w drugiej stopie i naprzemian z dodatkową zgłoską na końcu:

Pozostaw żal i skargę i biadanie
Tym, których złamał ciężki życia trud;
Twym wianem maj i młodość i kochanie
I kwiecia woń i wszystek wiosny cud.
Dla ciebie świty zórz i ptaszków granie,
Dla ciebie ust różanych słodki miód;
A ty się pytasz w tej upojeń chwili,
Czy kwiat nie zwiędnie, miłość nie omyli?
(*W. Zagórski*)

Taka oktawa wskutek wybitności ars jest już strofą nie trzy, ale cztero-wydechową: po dwa wiersze wypadają na jeden wydech i byłaby wskutek tego monotonna, gdyby nie wielce artystyczne zapobieżenie temu: oto w trzecim wydechu, a więc w piątym i szóstym wierszu pierwsza arsa dominująca pada nie na czwartą, ale na szóstą zgłoskę. W liryce jest to więc strofa bardzo piękna, w epice byłaby, jako stała forma, wprost niemożliwą.

Przypominamy zaś jeszcze raz, że dyjamby, podobnież jak dytrocheje, mogą być u nas nietylko podnoszące się, a więc z charakterem budzącym, jakby anapestycznym (istotne jamby); ale też i spadające — daktyliczne: takie, jakie poznaliśmy w trypodjach sofoklesowych; o czem poeci powinni pamiętać, gdyż jedne a drugie inny wyrażają nastrój poetycki, inny rodzaj rytmu.

Jeden i drugi rodzaj takiego wiersza dyjambowego mamy naprzemian np. w następującej wrotce Or-ota:

Szyderczy świat | wyśmieje łzy,
Gorącą pierś | zamieni w głaz,
Przytul mnie ty, | popieść mnie ty
Ostatni raz.

Jakaż tu wymowna zbieżność formy z osnową w podobnej interpretacyi tego wiersza! Zauważmy też obie arsy główne w trze-

cim układzie: są one bardzo wybitne, a jednak obie nie są spółrzędne z gramatycznym akcentem wyrazów i w niczem też nie naruszają tych akcentów.

O możliwości zastosowania u nas w dramacie białych wierszy dyjambicznych z rytmem spadającym, a więc równoważników tak zwanego trymetra sofoklesowego, obacz rozdział VIII-my pracy niniejszej.

*
*   *

Na zakończenie zaś tego rozdziału podaję trzy wskazówki, na jakiej drodze możnaby w literaturze naszej udoskonalić rytmicznie i poczęści eufonicznie wiersz zarówno trocheiczny, jak i jambowy:

1) Wiersz dytrocheiczny cezurami, wiersz zaś dyjambowy dyeresami należałoby urozmaicać wedle możności, tym bowiem sposobem szlachetniejszy gatunek rytmu może się wytwarzać.

2) Samogłoski przedewszystkiem ars głównych powinny mieć z jakiegobądź względu dobrą „pozycję“.

3) Obciążenie spółgłoskowe znosić mogą: w dyjambach tezy jambów mocnych, w dytrochejach zaś — tezy trochejów słabych i naodwrót, nie znoszą takiego obciążenia: w pierwszych tezy jambów słabych, w drugich tezy trochejów mocnych.

W rozdziale VIII-mym wykazaliśmy antropofoniczne uzasadnienie dwu ostatnich wskazówek, uzasadnienie zaś artystyczne wszystkich trzech znajdzie czytelnik w uchu swoim. Zróbmy tu jednak jeszcze uwagę, że wiersze zarówno jednej jak i drugiej kategoryi, jeśli w nich: w jednym jamby mocne, w drugim trocheje słabe nie będziemy od czasu do czasu zastępowali trybrachusami, stanie się monotonnym, a więc pomimo wszystkiego nie będzie się bardzo nadawał do dramatu np. i wogóle do poematów stychicznych.

XX.

Polskie amfibrachy i anapesty.

Rytmologowie nasi obok trochejów i amfibrachy też uważają jako najnaturalniejsze i najwłaściwsze formy rytmiczne w języku polskim, jako najbardziej niby zgodne z naturą tego języka; gdy przeciwnie, oile się zdaje, to amfibrach jest jedną z bardzo sztucznych form poetyckich zarówno w naszej mowie, jak i w każdej innej, aczkolwiek ma swoje we właściwych granicach uprawnienie artystyczne. Jest to rytm *gemüthlich* — rytm walca.

Istotnie, w poezyi naszej ludowej, lub uludowionej amfibrachów jakoś nie spotykamy, ani też nie wyczuwamy ich w mowie potocznej.

Analiza amfibrachów antropofoniczna wykazała nam nierówność obu tez w tych formach: jedna teza jest tu zawsze dwuchwilowa, wskutek czego iloczas znajdującej się pomiędzy niemi „trzychwilowej“ arsy jest tu przesuwalny w prawo, lub w lewo o jedną „chwilę“: ku tej tezie, której samogłoska ma silniejszą pozycję, t. j. albo większe obarczenie spółgłoskowe, albo drugą samogłoskę w bezpośrednim sąsiedztwie.

Oto formuły obu amfibrachów:

◡'◡ ——́—— ◡ = ◡̇ —́ ◡

◡ ——́—— ◡'◡ = ◡ —́ ◡̇

To zaś, co daje złudzenie wielkiej naturalności tych form w języku polskim, przekonamy się, że jest właśnie wadą tychże form, występującą nawet u nas wyraźniej, niż gdzieindziej; wadą, sprawiającą, że prawdziwy artysta może ich używać tylko

z wielką ostrożnością i z ograniczeniem: nie będzie tworzył na wielką skalę stychicznych amfibrachicznych poematów.

Wiersze amfibrachiczne zazwyczaj czytamy tak, że arsy wszystkich stóp są równoważne i są rzeczywistemi arsami, jak to możemy wyczuwać, choćby w następujących trymetrach:

◡ ´ ◡ | ◡ ´ ◡ | ◡ ´ ◡
Wesoło | żeglujmy | wesoło
Po życia burzliwym potoku,
Jak orły w gradowym obłoku:
Choć wichry pioruny wokoło,
Wesoło żeglujmy, wesoło... etc.
(E. Wasilewski)

◡ ´ ◡ | ◡ ´ ◡ | ◡ ´ ◡
Na skale | pod lasem | samotnie
Dziewicza wykwitła kalina,
Czasami swawolnie, przelotnie
Gałązki jej wietrzyk ugina,
I dziwne jej szepce powieści,
O szczęściu, co życie umila,
A ona go słucha w boleści,
I czoło ku ziemi pochyla.
Spogląda na krzewy zielone,
Na gaje wokoło szumiące,
I w tkliwym uścisku splecione
Nad wodą dwie brzozy płaczące.... etc.
(M. Bartusówna)

Wiersze takie czyta się dość wolno, tak, jak heksametry. Rzeczywiście, każde dwa wypadają tu na jeden wydech sześciotchnieniowy i tym sposobem iloczasowo równoważą się zupełnie z jednym heksametrem.

Oto zaś inny przykład również istotnych amfibrachów. Dwie tetrapodje przeplecione dwiema trypodjami, a następnie cztery dypodje amfibrachiczne stanowią razem wrotkę bardzo wdzięczną:

◡ ´ ◡ | ◡ ´ ◡ | ◡ ´ ◡ | ◡ ´ ◡
O widać | i słychać | w ogródku | skowronek
Z piosenką podleci, upadnie,
A moje kwiateczki z rozpukłych nasionek,
Jak wschodzą zielono i ładnie.
O milsze krosienka,
I milej z okienka

Zadzwoni piosenka,
La-la-la piosenka.... i t. d.
(J. B. Zaleski)

Inny przykład. Czterowierszowe zwrotki złożone z wierszy dwumiarowych amfibrachicznych akatalektycznych, przeplatanych męskiemi, t. j. katalektycznemi w ostatniej zgłosce:

Wód głębie | dokoła,
Jak strzała | mknie łódź, ∧
A z toni coś woła:
„Pójdź do mnie, o pójdź!"
. . . .
Tuż, zda się, go słyszę
Z powietrza, czy z fal;
Rozpływa się w ciszę,
W błękitność i w dal....
(Miriam)

Wiersz czteromiarowy amfibrachiczny katalektyczny (męski), przeplatany amfibrachicznym trójmiarowym, bardzo piękny spotykamy też w poezjach Maryi Bartusówny. Np.:

. . . .
◡ _′_ ◡ | ◡ _′_ ◡ | ◡ _′_ ◡ | ◡ _′_ ∧
Gorączki | duchowej | nie pali | cię żar,
Choć z wielkim talentem to głosisz;
Rodzinnych twych podań nie nęci cię czar,
Miłości w swej piersi nie nosisz.
Nie wzbiera ci serce goryczą i krwią
Nad nędzy, nieszczęścia obrazem....
Lecz kiedy rozkażesz — to pieśni te brzmią
Tych wszystkich akordów wyrazem..... i t. d. [1])

A oto amfibrachy najpiękniejsze ze wszystkich w literaturze polskiej:

◡ _′_ ◡ | ◡ _′_ ◡ | ◡ _′_ ◡ | ◡ _′_ ◡
W dzień Bóg nam | dokucza, | lecz w nocy | wesele
W noc późną próżniaki się tuczą,
I w nocy swobodniej śpiewają minstrele,
Szatany piosenek ich uczą.

---

[1]) Galicja wydała jeden cudowny kwiat w poezyi naszej, który zwiądł, zaledwo rozkwitując — to Marja Bartusówna.

Kto ranną myśl świętą przyniesie z kościoła,
Kto rozmów poczciwych smak czuje:
Noc-pjawka wyciągnie pobożną myśl z czoła,
Noc wąż w us|tach smaki | zatruje.
Śpiewajmy nad sennym my nocy synowie,
Usłużmy, aż będzie nam sługą;
Wpadnijmy mu w serce, biegajmy po głowie,
Nasz będzie — ach, gdyby spał długo!....
(A. Mickiewicz)

Rytm sztuczny w tego rodzaju szeregach amfibrachicznych (falujących) zlewa się wprost i najzupełniej z rytmem naturalnym, to jest z tempem tchnień naszych [1]). Z tego powodu jest to, być może, jedyny rodzaj wiersza, którego rytmikę niemal prawidłowo oznaczyli gramatycy nasi; aczkolwiek bezwiednie, gdyż, mówiąc o amfibrachach, nie wiedzieli, że mówią o amfibrachach istotnych, najzupełniej równoważnych i jednolitych z amfibrachami starożytnych Greków i Rzymian.

Wyjątkowo tylko, gdy ton wiersza nie jest prawdziwie poetyczny, ale raczej gawędziarski, np. w znanych wierszach W. Pola:

Nie dziś to | się działo, | ot kiedym | był młody,
Oddał mię | mój ojciec | na dwór wo|jewody..... i t. d.

zazwyczaj dajemy w czytaniu przewagę arsie 2-giej i 4-tej nad 1-szą i 3-cią, podobnie, jak to uważaliśmy w wierszu 13-stozgłoskowym.

[1]) Z wyjątkiem, rozumie się, takich wierszyków, jak: „Peruka| Oszuka,| Na włosy| Są kosy....“ (ks. Baka), albo: „Wlazł kotek na płotek i mruga....“ których interpretacja amfibrachiczna byłaby poprostu śmieszną, niestosowną; i tylko jednostronnie, powierzchowno-teoretycznie może się narzucić. Bo też przyjęte u nas określenie amfibrachu, jako „stopy wierszowej, złożonej z trzech głosek, z których środkowa jest długą, albo akcentowaną“, nie wytrzymuje zgoła krytyki. Środkowa zgłoska musi tu być nietylko długą (trzychwilową), ale też musi być arsą zarazem, aby wytworzyć amfibrach; jeśli zaś jest akcentowana, a zarazem krótka, tak, jak inne, to wytwarza nie amfibrach, lecz stopę dwa razy krótszą od amfibrachu — *trybrachus*. Powyższe np. wierszyki ks. Baki są to bardzo w tym razie charakterystyczne, typowe trybrachusy (paciórki). O rytmie zresztą trybrachicznym pomówimy w następnym rozdziale.

Zauważmy też miękką łagodność ars („przegubów“) w rytmie amfibrachicznym: jest to prawdziwie rytm falujący, kołyszący się i nas kołyszący. Arsy tu wyróżniają się bardzo od wszelkich innych ars poetyckich. Nie ma tu bowiem nagłych wzniesień, ani też nagłych spadków, chyba tylko wyjątkowo w wierszu męskim (katalektycznym). Arsa amfibrachowa łagodnie wychyla się z jednej tezy i łagodnie przechyla się ku drugiej.

Udatne amfibrachy spotykamy też u W. Syrokomli, np. w jego „Kuligu“:

. . . .
O słodkoż | to jechać, | gdy szczęście | me przy mnie:
Jest kogo | utulić | na wietrze, | na zimnie,
I gwarzyć | i marzyć | i prosić | u Boga,
Ażeby | najdłużej | przewlekła | się droga.... i t. d.

Amfibrachy, przemieniając się z dytrochejami, lub peonami III, stają się żywsze i wogóle naturalniejsze i cenniejsze ze względów artyzmu, a to wskutek raz-wraz przyśpieszania się dykcyi w granicach właściwego tempa, np.:

Z ogrodowej | altany
Wojewoda zdyszany
Bieży w zamek | z wściekłością | i trwogą:
Odchyliwszy zasłony,
Spojrzał w łoże swej żony:
Spojrzał, zadrżał: nie znalazł nikogo....

Albo:

Stary Budrys | trzech synów,
Tęgich, jak sam, Litwinów
Na dziedziniec | wyzywa | i rzecze:
Wyprowadźcie rumaki
I narządźcie kulbaki,
A wyostrzcie i groty i miecze....
(*A. Mickiewicz*)

Są to więc dymetrowe, amfibrachiczne, rymujące się dwuwiersze, które rozpoczynają się od dytrocheja, albo peona III i przeplatane są

takiemiż rymującemi się trymetrami. Tworzą się tym sposobem ruchliwe bardzo sześciowierszowe wrotki, zastosowane do dwuch wydechów siedmiotchnieniowych.

Weźmy inny przykład:

Pruszy śnieżyk | i pruszy
Płatkami —
Smutno młodym | jest w duszy
Gdy sami....
Smutniej jeszcze, gdy trzeba
Iść drogą,
I nie widać prócz nieba
Nikogo..
A najsmutniej, gdy droga
Daleka,
I nikt w końcu prócz Boga
Nie czeka.
(*M. Gawalewicz*)

Każde dwa wiersze: dłuższy i krótszy przedstawiają tu nam skojarzenie dytrocheja z dwoma amfibrachami. Tu niema pauzy na końcu wierszy dłuższych: ze względu więc na rytm, każdy dwuwiersz jest tu jednym wierszem.

Oto zaś jeszcze przykład rytmu sztucznego w nastroju uroczystym, a zjednoczonego najzupełniej z rytmem fizjologicznym czterech tchnień naszych w jednym wydechu. Są to podobnież amfibrachy z podnoszącemi się dytrochejami naprzemian. Wiersz czteromiarowy katalektyczny męski: z odciętą krótką zgłoską na końcu. Zauważmy tu również przyśpieszenie dykcyi w dytrochejach, aby iloczasowo równoważyły się z amfibrachami i z tempem naszego serca.

Nam wnukom | dano w pieśni | od starych | zeszłych lat
Niejedną wieść, co wskrzesza praojców naszych świat:
Jak żyli, miłowali, mnożyli dobra plon,
Jak sławne wiedli boje, jak druha czcili skon.

—

Ja dziś ten | zwyczaj święcąc, | chcę wskrzesić | wieków bieg,
I wznoszę czarę wina nalaną aż po brzeg,
I piję „pomiłosne“ w cześć tego, co mi był
I w pieśni, i w marzeniach, i jest mi dotąd mił.... i t. d.
(*M. Konopnicka*)

M. Konopnicka w wierszu na śmierć Kraszewskiego, podobnież kombinując dytrocheje z amfibrachami, wytworzyła, oile się zdaje, nową u nas wzruszającą strofę elegijną, np.:

´ ∪ ″ ∪ | ´ ∪ ″ ∪ | ´ ∪ ″ ∪ | ∧ ″
O ty wdowo, | ty sieroto, | przebogata | w kir,
″ ∪ ´ ∪ | ″ ∪ ´ ∪ | ″ ∪ ´ ∪ | ″ ∧
Pękły struny | szczerozłote | twoich srebrnych | lir;
´ ∪ ″ ∪ | ´ ∪ ″ ∪ | ∪ ´ ∪ | ∪ ´ ∪
Pękły serca, | które w tobie | kochały | i biły,
″ ∪ ´ ∪ | ″ ∪ ´ ∪ | ∪ ´ ∪ | ∪ ´ ∪
Ludzie w tobie | pomaleli, | porosły | mogiły....

Jakaż to siła uczucia zgromadza się w tych obu końcówkach męskich, równoważących całe stopy dytrocheiczne, jakże wymowną żałością przejęte są te podwójne amfibrachy, zwalniające tok mowy w drugich połowach obu ostatnich wierszy. Strofa to, rozumie się, czterowydechowa, wiersze jednowydechowe, czterotchnieniowe.

A więc, czy rzeczywiście amfibrach jest tak bardzo naturalną formą w naszej mowie poetyckiej i nadającą się i do poematów stychicznych, jak twierdzą rytmologowie nasi?

Złudne to przekonanie narzuciło się nam nie z faktów, gdyż przecie zgoła nasza poezja nie obfituje w amfibrachy, ale narzuciło się teoretycznie; bo istotnie: jeśli arsę zastępuje u nas akcent gramatyczny, padający zawsze na przedostatnią zgłoskę, to każdy trójzgłoskowy wyraz, oraz każda konstrukcja jednozgłoskowego z dwuzgłoskowym powinny być naturalnemi amfibrachami.

Że takie przekonanie jest błędne, sądzę, udowodziłem już dostatecznie. Ale jeszcze raz przypuśćmy, że tak jest. A że przy tem, jak wiadomo, w języku naszym jest 30% wyrazów trójzgłoskowych, 33% dwuzgłoskowych, a 19% jednozgłoskowych, więc tylko amfibrachami pisać! Ale cóż, oto i u nas tworzenie amfibrachów należy do rzeczy trudniejszych i pięknie one brzmią w lirykach, wogóle w poematach krótkich, na większą zaś skalę zastosowane stają się monotonnemi i co gorsza — czemś nienaturalnem — bo tok amfibrachiczny jest już zbyt wyrafinowany, nie ma w sobie właściwego tętna mowy ludzkiej, jakie właśnie posiada tok trocheiczny, jambowy, lub też daktyliczny i spondejowy.

To jedno, a drugie, co można powiedzieć u nas przeciwko amfibrachom, jest to, co daje właśnie pozór łatwości wytwarzania ich,

to, że formy te w naszej poezyi rozpoczynają się i kończą wraz z rozpoczęciem i końcem wyrazów, że więc nie przecinają wyrazów; rytm zaś stale dyeresowy może mieć na małą skalę zastosowanie w lirykach, spotykamy go niekiedy nawet u Sofoklesa w anapestach, w poematach jednak stychicznych rytm, nawet nadmiernie obfitujący w cezury, będzie zawsze rytmem doskonalszym od rytmu stale dyeresowego, jaki mamy w naszych amfibrachicznych utworach.

Aby się o tem przekonać, porównajmy nasz amfibrach z amfibrachem np. rosyjskim, który jest bezwarunkowo doskonalszy, a doskonalszy tylko dla tego, że tam w wierszach takich cezury łatwo się wytwarzają. Weźmy na próbę choćby parę strof ze znanych „Trzech palm“ Lermontowa:

W pieszczanych | stiepiach a,rawijskoj | ziemli
Tri gordy'ja palmy | wysoko | raśli:
Radnik mież'du nimi | iz poczwy | biezpłodnoj
Żurcza pro'biwałsia | wałnoju | chałodnoj.
. . . .
I stali | tri palmy | na Boga | rabtat':
Na tol my | radiliś, | cztob zdieś u'wiadat':
Biez polzy | w pustyni | raśli i | ćwieli my,
Kaleble'my wichrom | i znojom | palimy.... i t. d.

Że więc w wierszach naszych jambowych, lub daktylowo-spondeicznych stopy nader często wytwarzają cezury, to według estetyki rytmu jest raczej jego zaletą, a nie wadą. Owszem, zdaje mi się, że nawet moglibyśmy udoskonalić nasz wiersz amfibrachiczny wprowadzając do niego wyrazy czterozgłoskowe z jedną arsą na przedostatniej zgłosce (np. *chyżolotny...*), oraz wyrazy dwuzgłoskowe, pozbawione arsy, w których pierwsza samogłoska nie ma dobrej pozycyi (np. *niebo*, *który*, *moja...*). Piękniejszy np. wydaje mi się rytm amfibrachiczny w wierszu:

Twą szyję | do stóp swo|ich nagną...

niż w wierszu Selima:

> Twą szyję | do swoich | stóp nagną... [1]

W amfibrachicznym wierszu np. W. Pola:

> Oddał mię | mój ojciec | na dwór wojewody...

nie ma zgoła zamącenia rytmu, o takie właśnie amfibrachy powinniśmy się starać. W ostatnich czasach spotykamy je stosunkowo dość często u A. Langego.

Bardzo zaś nam jeszcze daleko do tego, abyśmy umieli, podobnie jak Grecy wyczuwać w wierszu cezurę główną i ukazywać najwłaściwsze miejsce dla umieszczenia tej cezury.

*

*   *

Wiersz amfibrachiczny katalektyczny z końcówką męską częstokroć ze względu na osnowę traci swój formalny charakter: ruch jego łagodnie falujący przekształca się w ruch pobudliwy; podnoszący się i urywany. A więc amfibrachy tu, podobnież jak dytrocheje w tym razie, przekształcają się właściwie w **anapesty**, np.:

> Na Boga; gdzie droga do miejskich, do bram?
> Przedemną, nademną tu ognie i tam!
> . . . .
> . . . .
> — ´ | ∪ ∪ ´ | ∪ ∪ ´ | ∪ ∪ ´
> Wiatr szu|mi a tłu|mi mój od|dech ten szum,
> — ´ | ∪ ∪ ´ | ∪ ∪ ´ | ∪ ∪ ´
> Żar prys|ka, a ścis|ka, nie pusz|cza mię tłum...
>
> (*K. Ujejski*)

---

[1]) Spotykamy i u Homera częstokroć nawet ważne rzeczowniki dwuzgłoskowe całkowicie umieszczone w tezysach, co właśnie nadaje im osobliwą cechę wyrazistości poetycznej, np. w tych dwuch wstrząsających wierszach:

> ἔτλην| δ' οἷ' οὔ|πω τις ἐ|πιχθόνι|ος βροτὸς| ἄλλος,
> ἀνδρὸς| παιδοφό|νοιο πο|τὶ στόμα|χεῖρ' ὀρέ|γεσθαι.
>
> (*Il.*, *XXIV*, *w. 505—506*).

Antropofonikę **anapestów** wykazałem szczegółowo na swoim miejscu, rozbierając rytm chórów sofoklesowych; o możebności zaś wprowadzenia podobnego rytmu i do naszej poezyi wspominałem wielokrotnie. Jeśli dotąd prawie nie spotykamy tych form w liryce polskiej, to nie dlatego, żeby na przeszkodzie im stał język, ale raczej chyba dla tego, że te nastroje, któreby mogły być za sprawą anapestów (budników) wyrażone, obce są u nas poetom; a może też — że każdy początek trudny, wygodniej iść drogą utartą przez obcych, niż umiejętnie korzystać z „szorstkich" motywów narodowych.

Weźmy też z literatury jeszcze taki przykład:

∪ ∪ ´ | ∪ ∪ ″ | ∪ ∪ ´ | ∪ ∪ ″
Ty powró|cisz, słonecz(ko), | ty powró|cisz, kocha(ne),
∪ ∪ ´ | ∪ ∪ ´
Gdy noc pierzch|nie z tej zie(mi);
Wrócisz do nas przeczyste, mgłą złocistą oblane
I tchnieniami ciepłemi
Ty zakwitniesz różyczką, ty osypiesz się kwieciem
Kiedy słońce się zbudzi.... i t. d.
(Andrzej Niemojewski)

Interpretacja anapestyczna jest tu odpowiedniejsza, niż amfibrachiczna i dużo piękności daje tym wierszom.

Co do mnie, przekonany jestem, że pierwiastki rytmu anapestycznego, owiele łatwiej, niż pierwiastki amfibrachów można wykazać w fonetyce naszej pieśni i mowy ludowej.

Sród ruchów roboczych, ruch kosiarza ma w sobie żywioł anapestyczny. Tempo tego ruchu jest dwutchnieniowe, odpowiada więc dwum stopom naturalnym. Rozmach kosy na prawo z początku nieco wolniejszy, potem nagle szybszy i zakończony jednochwilową pauzą, oto pierwszy anapest: teza i arsa, kończąca się jednochwilową pauzą, którą w anapestach wykazaliśmy już przed tem, mówiąc o rytmie starożytnym. Puszczenie zaś kosy po zbożu zrazu wolniejsze, po tem znowu szybsze i znowu zakończone jednochwilowym zatrzymaniem się, oto drugi anapest. Tezysy w tych anapestach mają wprawdzie charakter spondeiczny, ale to rzeczy nie zmienia najzupełniej. Nie potrzebujemy zaś dodawać, że każde dwie takie stopy robocze są współrzędne dwum uderzeniom serca w piersi kosiarza i że skurcze komór sercowych, z drugą chwilą rozpoczęte, odpowiadają arsom, a skurcze przedsionków tezysom obu tych ana-

pestów. Pauzy są współrzędne z absolutnemi pauzami w akcyi sercowej. Każda arsa jest też współrzędna z postawieniem nogi kosiarza [1]).

Bo też, czy moglibyśmy w inny sposób wytłómaczyć współrzędność roboty choćby kilkudziesięciu robotników, razem zboże lub trawę koszących? Teraz sądzę, że rzecz stała się jasną. Umiemy zdeterminować samo zjawisko tego rytmu roboczego i wyjaśnić, że nie tylko odbywa się w taki sposób, ale że w taki sposób musi się odbywać ze względu na technikę roboty i na akcję serca, od którego tu zależy tempo i energja szczegółów w ruchu roboczym.

Że rytm anapestyczny nie jest też obcym w poezyi ludu naszego, to mamy dowód choćby na *mazurze.* Rytm mazurowy, urywany co trzeci krok (podskok) pauzą jednochwilową, bezwarunkowo wykształcić się mógł tylko folkorystycznie z rytmu anapestycznego ruchów ludzkich.

Oto przykłady:

1)
∪ ∪ ´ | ∪ ∪ ´ | — ´∪ ∪
Uciekła (mi) | przepiórecz | ka w proso,
A ja za (nią) | n i e b o r a | czek boso.... i t. d. [2])

2)
∪ ∪ ´ | — ´
Wiara bra(cia) | źle teraz,
Dawniej lepiej | bywało,
Wszak mówiłem | wam nieraz,
Że dziś zuchów | jest mało... i t. d.

3)
∪ ∪ ´ | — ´∪ ∪ || ∪ ∪ ´ | — ´∪ ∪
J e g o d o | tąd niema, || a duszycz | ka roi
Ciągle przed | o c z y m a || jak zaklę | ty stoi....

. . . .

∪ ∪ ´ | ∪ ∪ ´
Nudno cze(kać), | a więc za (to),
Gdy przyjedzie, | to ukarzę....

---

[1]) Kosiarz robi około 36-ciu pokosów na minutę, co właśnie jest do pewnego stopnia sprawdzeniem powyższych wywodów naszych. Była by też ciekawa rzecz sprawdzić, czy uderzenia serca człowieka koszącego są równomocne, czy też są naprzemian: mocniejsze i słabsze. Ale jak? Tylko samoobserwacja tchnień przez samego kosarza mogłaby dać jaką taką wskazówkę; lub też trzebaby jaki nowy sprawdzian w tym celu obmyślić.

[2]) Przypominam tu czytelnikowi spondeje anapestyczne, które poznaliśmy u Sofoklesa: spondeje ze ściągniętą tezą, a rozłożoną arsą

∪ ∪ ⁄ | ∪ ∪ ⁄
Lecz on dziw(ne) | ma kocha(nie),
∪ ∪ ⁄ | ∪ ∪ ⁄
W jego ser(cu) | pełno burz;
Nuż co złego | mu się stanie,
No to zresztą | wyjdę już... i t. d. [1]

(Słowa Ujejskiego do muzyki Szopena)

A więc rytm anapestyczny (budnikowy) nie jest zgoła obcym w zjawiskach folkoru naszego i wogóle w obyczajowości naszej, a jeśli dotąd u nas prawie go nie spotykamy uprzedmiotowionego w poezyi, to, powtarzam, przypisać należy to zapewne temu, że nasz wiersz literacki wykształcił się nie na wzorach swojskich, ale na zagranicznych i to przeważnie nie branych z pierwszej ręki; a więc już wynaturzonych do pewnego stopnia [2]).

Widzimy więc, jak jeszcze dalecy jesteśmy od całkowitego unarodowienia poezyi, pomimo takich genjuszów, jakiemi byli: Kochanowski. Mickiewicz, Malczewski, Słowacki.... O tej prawdzie przekonamy się też w rozdziale następnym, gdy będziemy mówili o daktylach i o przejawach daktylicznego rytmu w folkorystyce ludu naszego.

*
* *

---

[1]) Iloczas zgłosek, jaki wskazuję wogóle w podobnych przykładach, często nie całkiem zgadza się z odpowiednim iloczasem w melodjach, ale to rzeczy nie zmienia, bo tu chcę tylko ogólnikowo wskazać na wspólną ideę rytmu — rytm recitatiwa, które stoi jakgdyby na granicy między poezją i muzyką wokalną. Rytm muzyczny wykształcił się z recitatiwa, a więc z rytmu słowa ludzkiego i ma z nim wspólne źródło, ale nie jest temsamem we wszystkich szczegółach artystycznych. Wskazówki więc moje są tu do pewnego stopnia wahaniem się pomiędzy muzyką a poezją, nie przeczę zaś, że ten, coby zajął się specjalnie tym przedmiotem, mógłby wykazać analogje owiele dokładniejsze.

[2]) Nie należy też twierdzić stanowczo, że „samorodnego anapestu nie posiada język polski", bo właśnie, gdy wołamy, np. konia do skoku pobudzając: *Alo* **hop!** (∪ ∪ ⁄), to wypowiadamy anapest samorodny; w każdym bowiem języku spotykamy skojarzenia wyrazów, które tylko gramatycznie rozdzielają się na części. Jeżeli przemawiamy do psa: *wa***ruj!** chcąc posłuch na nim wymusić, to używamy zazwyczaj nie jambu, lecz anapestu spondeicznego (— ⁄), albo też wprost anapestu: *Bekas* **tu** (⁄ ∪ ⁄). Łatwo też w naszych naturalnych Peonach III skonstatować anapestowe rzuty głosu, np.: *nienawistny*, *chyżolotny*. Porów. *Wędrowiec* 1896, № 47, str. 404.

Nie mamy tu już miejsca dla szczegółowego wyjaśniania rytmiki w innego rodzaju tańcach. Dodam więc tylko do tego, co było powiedziane w rozdziale IV, że: takt walca jest taktem, jak to już zauważyliśmy, amfibrachicznym [1]); takt poloneza wykształcił się z taktu podnoszących się dyjambów; takt polki zwyczajnej — z dytrochejów podnoszących się [2]), polki mazurki—z dytrochejów przeplatanych arsą anapestyczną; dytrocheje zaś mocno spadające, tworzą rytm „kozaka"....

---

[1])
∪ ⁄ ∪ | ∪ ⁄ ∪ | ∪ ⁄ ∪ | . ⁄ ∪
Och, opleć | mię dłonią, | och, opleć | białą
∪ ⁄ ∪ | ∪ ⁄ ∪ | ∪ ⁄ ∪ | . ⁄ .
I główkę | swą złotą | na pierś mi | złóż,
Już stało | się, dziewczę, | co stać się | miało –
Ostatni... | ostatni | nasz walc to | już! i t. d.
(*Or—ot*)

[2])
⁄ ∪ ″ ∪ | ⁄ ∪ ″ ∧
Skocznie rytm pol | kowy grzmi:
Lalala | raz, dwa, trzy.
Nogi drżą mi, | wre mi krew.... i t. d.
(*W. Zagórski*)

Albo:

⁄ ∪ ″ ∪ | ⁄ ∪ ″ ∪ | ⁄ ∪ ″ ∪ | ∧ ″ ∧
Z pod twych rączek, | z pod twych białych, | płynie piosnka | w dal,
Coraz wolniej, | coraz ciszej, | niby łzy i | żal;
Anielskiemi | westchnieniami | skarżą się klawisze,
| ∪ ⁄ ∪ | ∪ ⁄ ∪
Płynie piosnka | w dal miesięczną, | rozpływa | się w ciszę.

. . . .

Z pod błękitu | płynie postać | na welonach | mgły,
Smutny uśmiech | ma na ustach, | w oczach srebrne | łzy.
Szopenowski | duchu blady | w gwiazd koronie | złotej,
| ∪ ⁄ ∪ | ∪ ⁄ ∪
Widzę ciebie, | władco tonów, | śpiewaku | tęsknoty! i t. d.
(*Or—ot*)

Ostatnie dwie stopy w każdej z tych dwuch strof zaznaczam, jako amfibrachy, dla deklamacyi. Zresztą, nie przedłużając ars słabych poza jedną chwilę, możemy i ten drugi ustęp z Or-ota czytać w takcie walcowym i będzie to nawet właściwa interpretacja tego utworu. Wytwarzają się tym sposobem amfibrachiczne Peony III — doskonały równoważnik rytmu walców szopenowskich.

XXI.

Nasze daktyle i trybrachusy.

Gdy zkolei mamy zamiar mówić o polskim wierszu daktylicznym, to narazie uczyńmy niezbędne zastrzeżenie, które na przykładzie najlepiej się nam uwydatni.

Weźmy urywek z Mickiewicza, przytaczany zwykle, jako nibyto przykład trymetrów daktylicznych w naszej poezyi:

Tam u Nie|mnowej od||nogi,
Tam u zielonej rozłogi,
Co to za piękny kurhanek:
Spodem uwieńczon jak wianek
W maliny,| ciernie i || głogi?.... i t. d. [1])

Ostatni jednak z tych wierszy nasi rytmologowie widocznie dla „udoskonalenia rytmu" zwykle zmieniają tak:

„W ciernie, maliny i głogi..."

Otóż, taka zmiana wcale tych wierszy nie upiększa i rytmu też nie udoskonala. Mickiewicz umyślnie tu nareszcie owej stopy, która może się komuś, powierzchownie na rzecz patrzącemu, daktylem wy-

---

[1]) Czytając zaś te wiersze nieco wolniej, zachowujemy taki rytm:

a więc trochejo-trybrachus z niby amfibrachem. W pierwszej stopie mamy w tym razie arsę dwuchwilową, a w drugiej — trzychwilową.

dawać, uniknął, aby zarazem monotonności uniknąć; bo początkowe dwie stopy każdego z tych wierszy to nie daktyle, to trybrachusy; daktyle bowiem ze swoim tempem nie mogłyby tu być wyrazem właściwej formy tego wiersza: tempo tych stóp (a raczej półstóp) jest nie sześcio, ale tylko trzychwilowe. Są to więc trybrachusy, równoważniki trochejów w stopie dytrocheicznej. Te wiersze zatem są to dymetry: podwójny trybrachus jest ich pierwszą stopą, a drugą stopą jest połowiczny dytrochej, który ma arsę mocną, lub słabą, według tego, czy wiersze będziemy recytowali w rytmie spadającym, czy też podnoszącym się. W pierwszym razie staje się on częstokroć wprost spondejem.

W obu zaś trybrachusach takich zamiast pierwszej, może też być akcentowana druga zgłoska — rytmu to nie narusza, co zresztą doskonale wyczuwamy, uwzględniając tu właściwą formę i czytając ten ostatni wiersz tak, jak go Mickiewicz napisał. Tym wyrazem „malina“ Mickiewicz właśnie, jakgdyby się tu zastrzegał przed daktylami, aby czasem jego zamiar artystyczny nie był źle zrozumiany.

Nadmienialiśmy to już przy rozbiorze wiersza pięciozgłoskowego, że w takich wierszykach, jak np.:

◡́ ◡ ◡ –́ ◡
Jak ja tu sobie
Domek ozdobię.... i t. d.

a nawet u Kochanowskiego:

◡ ◡́ ◡ –́ ◡
Szlachetne zdrowie,
◡́ ◡ ◡ –́ ◡
Nikt się nie dowie,
Jako smakujesz,
Aż się zepsujesz...

częstokroć jest wprost niedorzecznością daktyle determinować; albowiem straciłby wiersz taki właściwy sobie charakter, stałby się czemś nienaturalnym, gdybyśmy go chcieli wygłaszać z tempem daktylicznym. Są to więc stopy trybracho-trocheiczne, rymujące się monometry, w których zgoła nie należy się ubiegać, żeby akcent padał koniecznie na pierwszą, jednochwilową zgłoskę. Przeciwnie, piękniej jest, jeśli ten akcent przechodzi czasami i na drugą zgłoskę, również jednochwilową.

U A. Langego, w przekładach z J. Richepin'a spotykamy też bardzo osobliwe wrotki, składające się z takich czterech stóp trybracho-trocheicznych:

Lekka flotyla | w ciszy godzinę —
Przez fale sine, mknąc się, przechyla.

* * *

Sternik samotny. | marynarz młody
Z wiatrem w zawody, śpiew nuci lotny. [1] i t. d.

Każdy taki dwuwiersz, to tetrapodja jednowydechowa czterotchnieniowa.

Rytm podwójno-trybrachowy w rozmaitych odmianach swoich jest też rytmem wielu robót szybko wykonywanych: siekanie, klepanie kosy, zwijanie nici w kłębek.... odbywa się częstokroć w tym rytmie. Uważny spostrzegacz doskonale też i słabą i mocną arsę potrafi wyróżniać w każdej stopie takiego rytmu roboczego. Jest to też wogóle rytm najszybszej mowy naszej i mamy prawo go nazwać rytmem p a c i ó r k o w y m, bo właśnie pacierze odmawiamy w ten sposób, np.:

Ojcze nasz, | któryś jest w niebiesiech, |
święć się imię Twoje, | przyjdź królestwo Twoje, |
bądź wola Twoja |.... i t. d.

Każda stopa w takim pacierzu, to jedno tchnienie nasze, każdy akcent wypada z uderzeniem serca; tak, że w dalszym ciągu trafiają się wprawdzie i dytrocheje, ale też niekiedy nawet więcej niż sześć zgłosek skupiamy w jedną stopę, aby na czas z arsą zdążać! Np.:

| grzechów odpuszczenie | ciała zmartwychwstanie | i żywot wieczn(y). Amen [2].

---

[1]) Jeżeli gdzie, to właśnie wyjątkowo tylko w takich trybrachach byłoby dobrze, żeby samogłoski nie oddzielały się więcej jak jedną spółgłoską; natomiast w końcowym trocheju takiej stopy trybracho-trocheicznej dobra pozycja samogłoski akcentowanej jest bardzo pożądana.

[2]) Wogóle zaś tempo dytrybrachów jest tempem najszybszej mowy naszej: gdy bowiem jeszcze prędzej mówić usiłujemy, mowa już staje się

Podobny rytm modlitewny, ale już podniosły, z arsami dwuchwilowemi, mamy np. u Mickiewicza:

◡́ ◡ ◡ ⏑́ ◡ | ◡ ◡́ ◡ ⏑́ ◡ | ◡́ ◡ ◡ | ⏑́ | ◡ | . ⋀
Podnieś tę głowę:| a wstanie z prochu,| niebios dosięże|
I dobrowolnie | padnie i uczci | krzyża podnoże;| . ⋀
Wedle niej cały | świat u stóp krzyża | niechaj polęże| . ⋀
I niech cię wsławi, | żeś sprawiedliwy | i litościwy |
Pan nasz, | o Boże!

Są to bezwarunkowo trybracho-trocheje anapestyczne.

A więc wszystkie tego rodzaju rytmy nie mają jeszcze w sobie stóp daktylicznych. Są to różne odmiany „paciórków".

Wiersz daktyliczny, aczkolwiek jest dość zwyczajnym zjawiskiem w ustach ludu naszego, to jednak w poezyi jest rzadkością. Trafia się atoli. Następująca np. wrotka, owiele słuszniej od powyższych wierszy Mickiewiczowskich i innych przytoczonych, wydawać się może daktyliczną:

Zaśnij mój mały, bądź grzeczny i zaśnij,
Choć ci to pewnie nie miło;
Już się nie możesz ubawić hałaśniej,
Jak ci się dzisiaj zdarzyło....
(*F. Faleński*)

---

niewyraźna, „zjadamy" zgłoski. W. Wundt wykazał za pomocą bardzo prostego doświadczenia, że perjod najchyższej myśli człowieka wynosi około $^1/_8$ sekundy. Zauważmy więc, że analiza naturalnej stopy rytmicznej doprowadziła nas mniej więcej do tegoż samego wniosku. Przyjąwszy bowiem, że czas jednego „tchnienia" wynosi $^4/_5$ sekundy, to jedna „chwila" wyniesie:

$$\frac{4}{5} : 6 = \frac{1}{7,5};$$

gdybyśmy zaś przyjęli, że serce uderza 80 razy na minutę, to wtedy na jedną „chwilę" wypadnie już równo $^1/_8$ sekundy. A więc naturalna jednostka czasu przyjęta przez Wundta wynosi $^1/_6$ naszej jednostki, t. j. $^1/_6$ t. zw. perjodu sercowego — czas minimalny dla wymowienia każdej zgłoski w najszybszej mowie człowieka, normowany więc zarazem i psychologicznie i antropofonicznie (fizjologicznie).

Spotykamy jednak — powtarzam — i niewątpliwe daktyle w lirykach naszych. Np.:

´ ◡ ◡ | ´ ◡ ∧ | ´ ◡ ◡ | ´ ◡ ∧
Serce ty | moje, | złote, je|dyne,
´ ◡ ◡ | ´ ◡ ◡ | ´ ◡ ∧
Wielkie, a | ciche i | rzewne,
Tyś mię, jak powój uschłą krzewinę,
W listki ubrała powiewne...

. . . .

Dobra, potulna, w duszę sieroty,
W pierś rozdeptaną nikczemnie,
Życie wionęłaś... Ptaszku mój złoty,
Ach, nie odlatuj odemnie.

Te strofki L. Sowińskiego każdy, kto odczuwa poezję, bezwarunkowo będzie czytał w rytmie istotnie daktylicznym.

Stopa daktylowa, którą poznaliśmy, rozbierając heksametr starożytny, nie jest trybrachusem, nie jest nigdy stopą trzychwilową, ale jest pełną stopą, sześciochwilową [1]).

Otóż właśnie, najdoskonalsze zjednoczenie się rytmu sztucznego, uprzedmiotowionego gramatycznie, z naturalnym rytmem naszych tchnień, jest możebne i widzimy urzeczywistnione w daktylowym heksametrze zarówno starożytnym, jak i nowoczesnym.

Chyba zaś już nie potrzebujemy długo zastanawiać się nad zagadnienieniem, czy podobny heksametr i wogóle szeregi daktyliczne w języku polskim są możliwe i czy mogą mieć równą jak gdzieindziej wartość artystyczną. Wiemy, że heksametr heleński rozwinąć się mógł wprost z głoszonej tradycyi, wskutek przystosowania się słowa obrazującego do zjawisk fizjologicznych oddechu, serca i wogóle narządów mowy ludzkiej. W każdym więc języku może być wytworzony równoważnik starożytnego heksametru, a choć wiersz ten w czasach nowożytnych nie może już mieć tego znaczenia społeczne-

---

[1]) Przyjęte u nas określenie daktyla, jako „stopy wierszowej, z trzech zgłosek, z których pierwsza długa, albo akcentowana“, nie wytrzymuje więc krytyki. Pierwsza zgłoska musi tu być nie tylko długa, ale zarazem musi być arsą, gdyż w razie przeciwnym wytwarza się spondej anapestyczny o ściągniętej tezie, a rozłożonej arsie. Gdy zaś ta pierwsza zgłoska jest tylko akcentowana, a nie jest długą zarazem, to wytwarza się nie daktyl, ale trybrachus — miara iloczasowo dwa razy krótsza od daktyla.

go i literackiego, jakie miał u Greków, niemniej jednak, wykształciwszy się, staje się pożądanym nabytkiem, przyozdabiając każde piśmiennictwo tak, jak niegdyś rzymskie przyozdobił.

Bo przypomnijmy to sobie jeszcze raz, że najistotniejsze źródło wszelkiej rytmiki jest w stosunku do nas wewnętrzne i podmiotowe: ani akcent, ani tak zwany iloczas językowy nie są istotnemi pierwiastkami rytmu, są tylko zużytkowanemi środkami pomocniczemi we wszelkiej ekspozycyi rytmicznej. Język jakiś idealny, pozbawiony zupełnie jakiejkolwiek stałości akcentu, lub iloczasu, nie byłby zapewne przedmiotowo doskonałym, lecz właśnie ze względu na fakturę poetycką i interpretację, być może, najlepiejby nadawał się do mowy rytmicznej.

Jeżeli wszakże zamierzamy mówić o daktylach polskich, to zbadajmy przedewszystkiem, czy u nas w folkorystyce i w pierwiastkach psychofonetycznych języka naszego znajdują się odpowiedniki tych form metrycznych, czy więc będzie to u nas w najlepszym razie forma sztuczna, podobnie jak amfibrach, czy też forma naturalna, mogąca się wykształcić z pierwiastków życia ludowego.

Słuszne zrobiono spostrzeżenie, że rytm roboty kowalskiej ma zazwyczaj charakter daktyliczny. Istotnie, przy kuciu młotem w żelazo po każdym uderzeniu mocnym, następują dwa uderzenia lżejsze i prędsze. Uderzenie mocne jest arsą tego rytmu, spółrzędną ze skurczem komór sercowych w piersi kowala; dwa zaś lekkie stuknięcia po kowadle są dwoma tezami każdej stopy tego rytmu roboczego, współrzędnemi z drugą słabszą częścią perjodu sercowego, a więc z absolutną pauzą i ze skurczem przedsionków.

Taki też właśnie takt możemy skonstatować w wielu pochutnywaniach i wierszykach ludowych, jeżeli nietylko będziemy badali tekst tych wierszyków, zwykle niewiele sensu mających, ale przedewszystkiem ten rytm, z jakim są wygłaszane zazwyczaj; ten bowiem rytm jest nietylko ich formą, ale i treścią właściwą. Niedorzeczność zaś tekstu jest właśnie do pewnego stopnia gwarancją, że to są istotnie utwory ludowe, bezpośrednio z życia ludowego wynikłe.

W pierwszym rzędzie należą tu pieśni i wierszyki dziecinne zarówno w chatach, jak i w dworach pańskich służące do rozweselania dziatwy. I nic dziwnego. Któż-to bowiem, jeśli nie dziatwa, do roboty jeszcze w pole nie wychodząca, stojąc przed kuźnią, z podziwem przypatruje się robocie kowalskiej? Z tego to źródła wytwa-

rają się te pochutnywania rymowane: z treścią pozorną, od tegoż rymu głównie zależną, ale bawiące dziatwę malowniczością wyrażeń i swym taktem dźwięcznym, naśladującym tę robotę w kuźni. Oto przykład:

Kuj, kuj, kuj, | kowalu,
Pojedziem | do gaju,
A na czem? | na wozie:
Zaprzężem | trzy kozie,
Czwartego | barana,
Pojedziem | do pana. [1])

Oto mamy naturalne daktyle w mowie naszej, która jakoby, według pewnych zapatrywań, nie nadaje się do toku daktylicznego. A zauważmy też, iż arsy są tu wszędzie prawie niezależne od gramatycznego akcentu. Nie sądźmy jednakowoż, aby taki rytm stał w przeciwieństwie z fonologją języka. Przeciwnie, stosuje się on najzupełniej do praw tej fonologii, praw atoli w tym względzie mało zbadanych dotychczas.

W wielu też innych wierszykach igraszkowych i pochutnywaniach dziecinnych i dla dzieci wygłaszanych, tegoż samego rodzaju takt możemy zdeterminować. Oto inne przykłady:

Szedł świrsz | po ścianie
W czerwonym | żupanie,
Świrszczyca | po drzwiczkach
W żółtych rę | kawiczkach....

Albo:

Tu, tu, tu | soroczka
Dzieciom kaszkę | warzyła

---

[1]) Przypominam też różne naśladowania dzwonka, np.: **Dzen**_dzele_, **w kość**_iele_ i t. d. Wykazaliśmy już, że rytm sygnaturki jest daktyliczny.

Na progu | studziła:
Temu dała | na łyżeczkę... i t. d.

A oto rytmiczne naśladowanie jazdy truchta:

Tak pan | jedzie
Po o | biedzie,
Sługa | za nim
Ze śnia | daniem....
Tak żyd, tak żyd, | tak żyd, tak żyd...

Są to w głosie naszym daktyliczne spondeje oczywiste.

Tenże sam zaś rytm daktyliczny spotykać można nie koniecznie w interpretacyach wierszyków dziecięcych; ale zazwyczaj jakgdyby pochodzenie jego zdradza treść nielogiczno-dziecinna samego tekstu takich utworów. „Głupstwa wywarzone w kuźni!" Oto np. jednego z nich zwyczajna interpretacja:

Ożeni | łem się, || to chwała | Bogu,
Pojąłem | żonę || z wielkiego | rodu
|| Z psiego po | chodu...
. . . . [1])
Wziąłem w po | sagu || dwie beczki | sieczki
I torbę | siana, || bo śliczna | dama....
I koby | linę || za nią po | wiedli,
Wyszła za | gumno, || wilcy ją | zjedli. [2])

---

[1]) Pomijam wyrażenia mniej polityczne.

[2]) Bądźmy przekonani, że pierwotne szeregi daktyliczne niegdyś i u Greków nie brzmiały lepiej. A wyobraźmy sobie, że oto właśnie wtedyby jacyś niewcześni rytmologowie języka greckiego zaczęli wykazywać,

Nie wiem, czy wiedzą o tem nasi folkoryści, że w taki sposób, z taktem i tempem daktylicznym tego rodzaju wiersze są u nas śród ludu i drobnej szlachty, a nierzadko i po dworach recytowane [1]).

Ale te dane wszystkie nie rozstrzygają jeszcze naszego zagadnienia. Chodzi tu bowiem o język literacki, o możliwe gramatyczne uprzedmiotowienie i uszlachetnienie arsy w rytmie podobnym.

Dla budowania heksametrów i wogóle szeregów daktylicznych, potrzebne są daktyle i spondeje; wiemy to już bowiem, że marny-by to był heksametr stale z samych np. daktylów złożony. Daktyl jednak jest tu stopą zasadniczą, on też i spondejowi nadaje osobny daktyliczny charakter.

A więc, czy daktyle są właściwe naszemu językowi literackiemu.

Aby odpowiedzieć jeszcze raz na to pytanie, zapomnijmy na chwilę o wszystkiem, cośmy wykazali w rozdziałach poprzednich i rozumujmy jeszcze tak:

Jeżeli są właściwe trocheje w naszej mowie poetyckiej, to są właściwe i jamby, jeżeli są właściwe amfibrachy, to są właściwe i daktyle; bo w szeregach tego rodzaju pierwsza stopa zazwyczaj nadaje ton metryczny, którego się podmiotowo trzyma czytelnik w dalszym ciągu wiersza. Uprzedmiotowienie zaś tego tonu w dalszym ciągu wymaga już zmian zazwyczaj małych, prawie nieuchwytnych i częstokroć wprost od recytatora zależy.

Weźmy wiersz jambowy Asnyka:

Z żywemi trzeba naprzód iść...

Zmieńmy go tak:

A z żywemi trzeba naprzód iść....

że rytm istotny polega tylko na akcencie, że nie można go oddać na łaskę i niełaskę aoidom, że to jest gminne barbarzyństwo jakieś przeciąganie zgłosek, których nie przeciąga się w mowie potocznej. I wyobraźmy sobie, że te wywody bezduszne i nawoływania do porządku zostały w końcu uznane i przez aoidów i przez społeczeństwo greckie. Napewno nie mielibyśmy dziś Iliady i Odysei ułożonej heksametrem.

[1]) Jeżeli wołamy np. na konia, chcąc go uspokoić, *ha-hoo, ha-hoo...* to używamy nie trocheja, ale spondeja daktylicznego (⏗ –) „lub daktyla—jak to słusznie twierdzi W. Zagórski — np.: *stój kosiu* (⏗ ◡ ◡), *stój mały* (⏗ ◡ ◡)“.

Cóż zauważymy? Oto wraz z dodaniem na początku wiersza spójnika *a*, energiczny, zaczepny, wznoszący się tok jambów odrazu zmienia się w ustach naszych na tok trocheiczny, łagodny, który Lemcke porównywa do rozmotywania przędzy na kołowrotku. Siła pozostała już tylko w końcówce męskiej, jakby wyzwolona energja ruchu wskutek przerwania tego toku trocheicznego.

Podobnież rytm falujący, amfibrachiczny, zmienić prawie zawsze możemy podmiotowo na rytm spadający, daktyliczny, zwłaszcza, odejmując od wiersza pierwszą zgłoskę, lub dodając na początku wyraz dwusylabowy.

Oto strofa amfibrachiczna Słowackiego:

Więc Emir | w stepowe | zapuszcza | się szlaki,
A za nim | na koniach | buńczuczne | kozaki
W czerwieni | i bieli | po stepie | płynęli,
Po smutnych kurhanach | przeszłości....

Zmieńmy ją tak:

Emir w od|ludne za|puszcza się | szlaki:
Za nim na | koniach buń|czuczne ko|zaki
W krasie i | bieli po | stepie pły|nęli,
Smutnej mo|gile prze|szłości....

Inny rytm, inny nastrój. Jeśli zaś strofę tę będziemy czytali z tymsamym tempem, co poprzednią, to z amfibrachów łagodnie falujących wytwarzają się spadające daktyle z ostrzejszym owiele akcentem [1]).

Mowa więc polska w obecnym stanie jej rozwoju zgoła nie mniej dostarcza materjału dla toku daktylicznego, niż dla toku amfibrachicznego. Przeciwnie, można nawet powiedzieć, bardziej się nadaje do daktylów, niż do artystycznych amfibrachów; gdyż tok amfibrachiczny, jak to już nadmieniliśmy, nie wytwarzając cezur w wier-

---

[1]) Psychologiczne znaczenie wielu form rytmicznych („Analiza charakterów ruchu, tkwiącego w chodzie poszczególnych rytmów i przegląd rodzajów nastroju, mogących za sprawą tego ruchu dojść do wyrazu“) doskonale u nas wyłożył Włodz. Zagórski w pomienionej wyżej rozprawie. W tym względzie wiele tam spostrzeżeń i wniosków bardzo trafnych i na uwagę zasługujących, oile zaś wiem, nie ocenionych dotąd należycie.

szu naszym, nie może mieć tego estetycznego urozmaicenia i udoskonalenia, jakie może mieć tok daktyliczny.

Aby zaś nie wpaść w drugą nieartystyczną ostateczność, a więc między innemi przyczynami także i dla tego, aby uniknąć u nas nadmiaru cezur: niezbędne jest w rytm daktyliczny wprowadzanie spondejów.

A spondeje istotne czy są u nas możliwe?

Zewsząd, *umknął*, *podszedł*, *podniósł*, *jastrząb*, *obrzask*, *przetrwać*, *kuchmistrz*, *Zygmunt*, *rozblask*, *sprzątnął*, *najpierw*..... oto sponeje równie prawidłowe i, zużytkowane umiejętnie, mogące być nawet równie pięknemi, jak greckie i łacińskie. Formy zaś takie, jak: *wydrwił*, *pazdzierz*, *litwin*, *podkład*, *skończył*.... same przez się nie są jeszcze spondejami uprzedmiotowionemi gramatycznie; jeśli jednak stoją przed wyrazem rozpoczynającym się od spółgłoski, to formalnie również niczem się nie różnią od spondejów starożytnych, których przecie długość obu samogłosek może być czysto pozycyjna.

Kto zaś rozumie i odczuwa charakter ruchu, tkwiącego w chodzie heksametrycznym, ten nie będzie twierdził, że w nowożytnym heksametrze spondeje „swobodnie“ zastępować można trochejami; każdy bowiem taki „trochej“ wtedy tylko może być użyty, kiedy z jakiegobądź względu równoważy się ze spondejem, lub z daktylem, a więc kiedy w istocie swojej, t. j. podmiotowo, uważany być może, bądź za spondej, bądź za daktyl, w którym ostatnia zgłoska zastąpiona jest pauzą.

A długie samogłoski czy są u nas?

Właśnie, istotna różnica między naszym literackim językiem, a językami literackiemi np. starogreckim i łacińskim jest ta, że nasz nie posiada dyftongów i samogłosek, którychby długość (dwu lub trzychwilowość) mogła być gramatycznie skonstatowaną. Ten fakt, oraz nasz akcent nieruchomy, będący u nas li tylko „wykładnikiem podzielności zdań na wyrazy“, najbardziej może utrudniają nam zrozumienie i odczuwanie prozodyi języka polskiego; gdy przeciwnie, uczeni starożytni mieli rzecz ułatwioną bardzo: już-to obfitością dwugłosek, już doskonałym uprzedmiotowieniem wogóle zgłosek długich w języku poetyckim, już-to prawie zupełnym wyzwoleniem rytmu od wpływu ostrych akcentów.

A więc, wiadomo, gramatycznie rzecz uważając, że długich samogłosek niema w dzisiejszym literackim języku polskim; ale i w ła-

cińskim podobno nie było ich wcale, a przynajmniej bardzo mało, a jednak znaleźli ich dostatek, najpierw Enniusz [1]), a następnie Owidjusz, Horacy, Wirgiljusz.... Można więc je i w naszym języku wynaleźć.

I rzeczywiście: w poezyi, jeśli przedłużamy do wartości dwuch lub trzech chwil samogłoskę, stojącą w arsie i mającą przed sobą dwie, lub więcej spółgłosek: bądź należących do tegosamego wyrazu, bądź podzielonych między dwoma wyrazami, bądź zresztą, choćby należących całkiem do wyrazu następnego; to zazwyczaj nie tylko toku mowy naszej i danego wyrazu nie szpecimy, ale przeciwnie, podnosimy jego piękność i znaczenie poetyczne [2]).

Takiej arsie pozycyjnej możemy i u nas nieraz dać i prozodyjną przewagę nad zgłoską z akcentem gramatycznym. Jeżeli np. ów wiersz z *Iliady*, nad którym płakał Słowacki (XVI, 857):

ὃν πότ|μον γοό|ωσα, λι|ποῦσ' ἀνδρο|τῆτα καὶ|ἥβην...

przełożymy w ten sposób:

´ —	´ ◡ ◡	´ ◡	(´◡)	´ ◡◡	´ ◡ ◡	´ ◡
Na swój	los wyrze	kając,	mło	dość opu	szczając i	męstwo...

to w interpretacyi takiego wiersza nie będzie zapewne nikogo raziło, jeżeli w wyrazie *młodość* położymy krótki, słaby akcent (◡́) na pierwszej zgłosce, a drugą zgłoskę, jako arsę przedłużymy z odpo-

[1]) Wprowadzenie heksametru, lubo połączone narazie z dużemi trudnościami, miało nadzwyczaj ważne i korzystne następstwa dla dalszego rozwoju poezyi i języka łacińskiego (ob. rozprawę G. Ungermanna: „Q. Ennius versu heksametro in litteras Latinas inducto quatenus meritus sit“ — Koblencya 1866). Heksametr przedewszystkiem ujawnił i ustalił iloczas zgłosek, a nadał wierszowi łacińskiemu uroczystość i dźwięczność, przedtem mu nieznaną. (Porów. art. J. Uzdowskiego *Enniusz* w Wiel. Enc. Powsz. ilustr).

[2]) Wspominaliśmy już, że jeśli spółgłoski w języku są jakgdyby pierwiastkowym wyrazem wyobrażeń człowieka (onomatopei przedmiotowych), to samogłoski są wyrazem uczuć (onomatopei podmiotowych). I rzeczywiście: gdy przemawiamy, chcąc kogo przekonać, spółgłoski wymawiamy dobitnie, gdy zaś chcemy kogo wzruszyć, to przedłużamy samogłoski. Ten też pierwiastkowy charakter przywraca samogłoskom poezya we wszystkich językach.

wiednim naciskiem. Zwracam też uwagę czytelnika na czwartą stopę powyższego homerowego wiersza (ἀνδρο — tezy).

W metryce greckiej i łacińskiej rytmowy akcent (ictus, ἄρσις) zazwyczaj nie jest współrzędny z akcentem prozaicznym; usiłowaliśmy zaś wykazać już niejednokrotnie w pracy niniejszej, że w zarodku tożsamo zjawisko lingwistyczne i w poezyi nowożytnej, a więc i w naszej możemy spotykać.

Niekiedy już sam źródłosłów (morfema główna), zwłaszcza z charakterem onomatopeicznym (dźwiękonaśladowczym), nadaje bardzo właściwie poetyczną długość zgłosce. Naogół zaś w wielu wyrazach podmiotowe przedłużenie samogłoski wydaje się całkiem zgodne z przedmiotową ich naturą, nie sprawia ani dyssonansu, ani niewłaściwości gramatycznej.

Wszakże i u Homera i w łacińskiej poezyi np., spółgłoski płynne (*l*, *m*, *n*, *r*), stojące na początku niektórych wyrazów, same częstokroć mogą przedłużać poprzednią, końcową, krótką z natury samogłoskę. Tłomaczy się to łatwym podmiotowym podwajaniem w wymawianiu tych konsonantów. Podobnież „krótka zgłoska, stojąca w arsie, zwłaszcza na końcu wyrazu, przedłuża się niekiedy pod wpływem przycisku, szczególniej przed cezurą główną, tudzież przed znakiem przestankowym“. U Homera też i innych poetów staro-greckich, końcówki αι i οι, chociaż gramatycznie uważają się za krótkie, w wierszu tworzą długie zgloski; końcówkowe zaś samogłoski długie stają się w tezysie krótkiemi przed samogłoską następnego wyrazu, w arsie zaś, albo przed logicznym przestankiem pozostają długiemi. Dwugłoska, stojąca przed samogłoską, a także w środku wyrazu staje się niekiedy krótką i wówczas druga jej samogłoska (ι) przechodzi pozornie w pokrewną jej spółgłoskę *j*. Początkowa lub środkowa krótka zgłoska, w arsie stojąca, przekształca się na długą z konieczności w tym razie, gdy wyraz, zawierając w sobie trzy, albo więcej krótkich gramatycznie zgłosek, nie nadawałby się w inny sposób do heksametru. Wreszcie przypominam tu wołanie Ateny na Aresa w Iliadzie (V. 31): *Ares*, *Ares*... (⏊ ⏑ ⏑| ⏊).

U nas, oile się zdaje, spółgłoski miękkie (średniojęzykowe): przedewszystkiem *j*, a także inne, jakich nie posiadały języki starożytne: b′, p′, ć, ń.... niekiedy same dają już samogłosce dobrą pozycyę, a w każdym razie lepszą, niż odpowiednie im twarde. Ma też znaczenie bezwarunkowo i u nas zasada starożytnych: jeżeli,

następując bezpośrednio po sobie tak zwana chwilowa i trwała spółgłoska, są rozdzielone pomiędzy dwa wyrazy, albo pomiędzy dwie części składowe wyrazu złożonego, natenczas, poprzedzająca je samogłoska krótka, zawsze staje się długą przez pozycyę, bo spółgłoski te w tych razach nie zlewają się w wymawianiu, pozostaje pomiędzy niemi króciutka pauza. (Np.: *jak my same.... z ponad lasu.... spadek Niemna, koniec roku.....*).

Dodajmy jeszcze, że częstokroć tażsama spółgłoska, albo grupa spółgłosek, która w utworze poetyckim małych rozmiarów nie daje dobrej pozycyi samogłosce, uważa się za pozycyę dostateczną w dużych poematach, np. w eposie heksametrycznym; bo tam, gdzie jednolita rytmika rozciągnięta jest na tak ogromną skalę, maleńkie przedmiotowe wzmocnienie pozycyi, jest już dla czytelnika wystarczające, aby ją wzmocnić podmiotowo normalnie. Dla tego to u Homera np. t. zw. *muta cum liquida* zawsze daje dobrą pozycyę samogłosce, czy to stojącej w arsie, czy w tezie.

Naogół jednak, powtarzam, zasady prozodyi języka polskiego są do ścisłego zdeterminowania owiele trudniejsze, niż były zasady prozodyi greckiej albo łacińskiej; przyczyną tu jest między innemi także nadzwyczajna, jak to zauważyliśmy, obfitość konsonantów w mowie naszej. Zasady te w znacznej części muszą pozostawać w intuicyi pisarzów, umiejętne więc stosowanie się do nich bardziej może u nas, niż u innych, zależy przedewszystkiem od naszego uwrażliwienia artystycznego.

A w istocie rzeczy nie dzieje się to wskutek wady naszego języka, to właśnie skutek jego bogactwa. Ta np. obfitość spółgłosek, to poezja językowa, to jakgdyby reakcyjne echa z epoki kamiennej, które u nas dotąd jeszcze nie przycichły, to właśnie plastyka, malowniczość i subtelne odcienia pojęć w wyrazach naszych. Oileż piękniejszy np. jest polski wyraz *słońce* od wyrazów obcych: *sol, sonne, sun, sołnce*, a choćby nawet od francuskiego *soleil*, od greckiego *helios*. Nasze *słońce* i grzeje, i piecze, i pali, i jaśnieje, i błyszczy, i rozpromienia się; oznaczenia zaś słońca w innych językach zaledwie jakąś cząstkę tych jego cech wyrażają [1]).

---

[1]) „Uderza nas dzisiaj malowniczość tylko w t. zw. onomatopejach, t. j. dźwiękach, naśladujących głosy przyrody, np.; *grzmot, szum, świst....*

Prawda, że mnogość spółgłosek sprawia częstokroć twardość brzmienia mowy naszej, utrudnia bardzo jej rozwój eufoniczny, ale też nie czyni go niemożliwym. Trzeba tylko umieć korzystać z tego bogactwa, ale korzystać z intuicyą artystyczną: aby i miłodźwięczność zdobyć i razem treści ludzkiej nie zatracić, bo ta treść, to skarb naszego języka.

Otóż: dominujący rytmiczny ruch wierszom polskim, a zatem i heksametrowi nadają te samogłoski, których długość przedmiotowo już-to pozycyą, już innemi względami da się uzasadnić; inne zaś, zwłaszcza odpowiednio dobrane akcentowane samogłoski, podmiotowo stosujemy do tego ruchu, do tego tonu, jaki poeta zdołał rozbudzić w duszy i w sercu czytelników.

Mało jednak kto zastanawia się, ile namiętnego wybuchu tkwi w wyrazach. *ból*, *kocham*, ile spokoju i miękkości w wyrazach; *lubię*, *litość*, ile rozdarcia w wyrazie *śmierć*, ile dreszczu w wyrazie *strach*“ (W. Zagórski).

XXII.

Spondeje a nasz heksametr.

Nowożytny wiersz rymowany we wszechstronnym i wysoko estetycznym rozwoju swoim przedstawia w rezultacie formę, oile się zdaje, owiele sztuczniejszą, niż wiersz starożytny: biały, rytmiczny.

Rym, jednak jako symbol odpowiedzi zadawalającej i wogóle, jako symbol zadośćuczynienia, mógł też pierwotnie, tak jak rytm, mieć źródło czysto antropologiczne i następnie w rozwoju nadać właściwą cechę estetyczną poezyi, a przedewszystkiem liryce. Bogaty zaś rozwój takiego lub innego wiersza w literaturze zgoła nie dowodzi, że dany język nadaje się, np. do rymowania, a nie do rytmu, lub naodwrót.

W eposie wydaje się zawsze być właściwszym wiersz czysto rytmiczny biały, jako wprost harmonijne antropofoniczne przystosowanie się mowy obrazującej do fizjologii oddechu i wymawianiowego ludzkiego przyrządu. Przekonaliśmy się zaś, że najprostszą i zarazem najdoskonalszą formą takiego wiersza, najbardziej też pouczającą we wszystkich zagadnieniach metryki poetyckiej, jest grecki heksametr.

W językach nowożytnych jest to, rozumie się, forma przejęta, niemniej wszakże cenna bardzo, podnosząca moc i miłodźwięczność słowa naszego i dająca mu ruch w jednolitości urozmaicony, a zawsze wysoko artystyczny.

Ze zaś ten rodzaj wiersza i w polskim języku może być wyrazem właściwego nastroju, dla wcielenia najszczytniejszej poezyi; to dowodem jest przecie, choćby, cytowana już tutaj „Powieść Waj-

deloty“ w „Konradzie Walenrodzie“ Mickiewicza. Jest to, pomimo swej niedoskonałości formalnej, wzór nieśmiertelny, dotąd nieoceniony należycie i nie zużytkowany w rozwoju naszego piśmiennictwa.

Czytajmy: oto wiersze — istotne heksametry, jeśli tylko potrafimy wyrozumieć i odczuwać prawdziwą ich formę poetycką:

Zkąd Lit|wini wra|cali? Z||nocnej wra|cali wy|cieczki.
Wieźli | łupy bo|gate, w || zamkach i | cerkwiach zdo|byte,
Tłumy | brańców nie|mieckich z || powiąza|nemi rę|kami,
Ze strycz|kami na | szyjach || biegną przy | koniach zwy|ciężców.
Poglą|dają ku | Prusom — || i zale|wają się | łzami;
Poglą|dają na | Kowno — || i pole|cają się | Bogu.
W mieście | Kownie po|środku || ciągnie się | błonie Pe|runa;
Tam ksią|żęta li|tewscy, || gdy po zwy|cięstwie wra|cają,
Zwykli ry|cerzy nie|mieckich || palić na | stosie o|fiarnym. i t. d.

Czyż nie należałoby wprowadzić do literatury naszej poetyckiej na większy rozmiar takiej uroczystej formy, takiej dykcyi szlachetnej; zwłaszcza, zamiast tej pospolitej frazeologii poetyzowanej za pomocą rymów, a tak łudząco gładkiej, że nawet „znawcy“ mówią o tem, że to właśnie poezya.

Już atoli J. B. Zaleski nie zrozumiał, ani rytmicznej zasady tego wiersza, ani jego piękności widać nie odczuł, skoro zarzucał Mickiewiczowi, że ten nie uwzględnił, „iż akcent i prozodja, to rzeczy wcale różne“ (?). Nie rozumieli też bezpośredni naśladowcy. Naśladowali zazwyczaj rytm wyłącznie kilku form początkowych, mniemając widocznie, że w nich tylko tkwi właściwa, jedyna zasada heksametru polskiego [1]).

I dziwna rzecz: dziś jeszcze np., jedni, uważając to jako ułomność, drudzy, jako doskonałość, twierdzą, że „Mickiewicz, pragnąc ukazać szereg heksametrów, nadał im jednakową ilość zgłosek, mianowicie 15“ (Rowiński i inni); a przecież tak łatwo się przekonać, że mniemanie to jest błędne. Przecież nie trudno bodaj na palcach

---

[1]) Utworu np., a raczej próbki Syrokomli, p. t. „Sejm lubelski“, ze względu na formę, nie zaliczy zapewne nikt do rzeczy doskonałych.

policzyć zgłoski kilku wierszy, a wtedy przekonamy się, że lubo wiersz 15-stozgłoskowy występuje tu u Mickiewicza najczęściej, to jednak nie są wcale rzadkością wiersze o innej liczbie zgłosek.

Prócz piętnasto-, szesnasto-zgłoskowe są bardzo pospolite, a i czternasto- nie są rzadkością. Weźmy np. te sławne dwa wiersze:

Wielkie | serca, Al|dono, || są jak | ule zbyt | wielkie:
Miód ich na|pełnić nie | może — || stają się | gniazdem ja|szczurek.

Pierwszy z nich jest czternasto-, a drugi szesnasto-zgłoskowy. A oto nawet wiersz czysto daktyliczny, siedmnasto-zgłoskowy:

Pod niebio|sami og|nistym || u|nosi się | bomba po|lotem. [1])

Jeśli zaś są nawet literaci, nawet rytmologowie, których samo ucho o tych różnicach ilości zgłosek nie ostrzega, to właśnie dowód, że stały rytm i stała istotna długość wiersza nie zależą tu bezwzględnie od ilości zgłosek.

Podobnież mało się kto domyśla, że np. w utworze Mickiewicza: „Kurhanek Maryli“, albo w balladzie „Lilje“, pisanych bądź co bądź w formie jednolitej, raz-wraz trafiają się wiersze ośmiozgłoskowe, rymujące się z siedmiozgłoskowemi (podwójne trybrachusy równoważą się z dytrochejami i trochejo-brachusami). Dla czytelnika, który zrozumiał metrykę tych utworów, jaką wykazałem na początku w rozdziale poprzednim, zjawisko to poetyckie będzie zrozumiałe i zupełnie normalne.

Spotykamy też w „Powieści Wajdeloty“ heksametry o dwuch średniówkach, np.:

Pójdź, Wal|terze, || bądź | zięciem | moim || i | bij się za | Litwę.

Spotykamy nawet doskonałą spondeiczną trypodję:

I przez | okno | krwawą || łunę po|żarów u|waża...

Albo np. w wierszu:

Jesteś | wolną, | jesteś || wdową po | wielkim czło|wieku...

---

[1]) Tak wydrukowany jest ten wiersz w dawnym wydaniu warszawskim; w nowych wydaniach w wierszu tym stale wyraz *unosi* na *wznosi* jest zamieniany. Należałoby sprawdzić, jak jest w wydaniu, którego korektę sam Mickiewicz prowadził.

Pospolite są też wiersze, w których nie pierwsza połowa, ale druga rozpoczyna się od spondeja. Np.:

Wojska mno|giego ha|łasy, || chrzęst zbrój, | rżenia ru|maków... [1])

A wszystką tę rozmaitość wytworzył Mickiewicz nie dla tego zapewne, żeby mu brakło inwencyi do utrzymania w całym poemacie stale jednakowej ilości zgłosek i całkiem jednolitej formy wiersza; ale, iż rozumiał i czuł, że podobna jednolitość w poemacie stychicznym stałaby się bardzo prędko monotonną, nużącą, a więc artystycznie wprost niemożliwą.

Bo też w zasadzie należy to uważać za przesąd, że w naszym języku rytm zupełnie podobny mogą mieć tylko takie wiersze, które obejmują w sobie jedną i tęsamą ilość zgłosek. Że tak nie jest, mieliśmy już sposobność to kilkakrotnie wykazać.

W. Zagórski w jednej ze swoich bardzo pouczających rozpraw o nowszej poezyi naszej przytoczył doskonałą w tym względzie wrotkę „absolutnie rytmiczną, bo zbudowaną pod rytm wojennego marszu“:

Skinęła ręką — zajechał wóz
Siedmią gwiazdami skrzydlaty
Poznała wraz, że to ów sam,
Co Ilję woził przed laty.

A przecież pierwszy wiersz jest tu o całą jedną zgłoskę dłuższy od rymującego i rytmującego się z nim trzeciego wiersza. Nam zaś nietrudno zjawisko to wyjaśnić. Oba te wiersze są to przecież dymetry dyjambowe, pierwszy zaś z tych dyjambów w pierwszym wierszu czytamy tak, że samogłoska *ą* pozostaje prawie wyłącznie fonematem, w wykonanie prawie nie przechodzącym; nie wpływa więc ani na iloczas stóp, ani na tempo taktu jambowego.

Tożsamo np. w utworze Asnyka „Epaminondas“, wiersz jedynasto-zgłoskowy raz-wraz przeplata się i rymuje się z wierszem dzie-

[1]) Niestety, ten wiersz w nowszych wydaniach jest zeszpecony przez zamienienie formy tu użytej *zbrój* na *zbroi*. Być może, iż to pomyłka drukarska. A jeżeli poprawka... Strach pomyśleć!

sięcio-zgłoskowym, który, metrycznie rzecz uważając, jest również wierszem jedynasto-zgłoskowym, jeno katalektycznym, lub przedłużonym w piątej zgłosce:

W chwili zwycięztwa śród walczących tłoku
Żelazny grot utkwił w jego boku,
I przeszył pierś i pozostał w ranie..
Na tarcze swe wzięli go Tebanie
I do namiotu zanieśli. Obficie
Krew uchodziła, a z nią razem życie.
Wódz podniósł głowę i na orszak zbrojny
Badawczo wzrok rzucił niespokojny.
Trwoży go boleść na twarzach wyryta:
Czy ustał bój? — niecierpliwie pyta — i t. d.

Podobnież w tak zwanych aleksandrynach naszych, jeślibyśmy wprowadzili średniówkę męską, zwłaszcza z mocną pozycyą i jeśli druga połowa wiersza rozpocznie się od zgłoski nieakcentowanej (względnie od amfibrachu), wtedy taki wiersz 12-stozgłoskowy rytmicznie będzie zupełnie równoważył zwykły wiersz 13-stozgłoskowy. Różnica ilości zgłosek zostanie prawie nieuchwytną.

Jeślibyśmy np. w „Maryi" Malczewskiego wiersz:

Nie dla niego, on nie chciał na widoku zostać...

albo wiersz:

Dla nich wstające słońce w różanej pościeli....

mogli zastąpić wierszami:

Nie dla niego, on chciał ∧ na widoku zostać...

albo:

Dla nich wstający świt ∧ w różanej pościeli...

to nie byłoby to z obrazą dla ucha, a nawet, kto wie, czy urozmaicenie podobne nie wyszłoby na korzyść w poetyce naszej [1]).

[1]) Nie wypływa jednak z tego, abyśmy zasadę jednakowej ilości zgłosek w wierszach jednolitych mieli bezwzględnie odrzucić. Obok bo-

Dodając zaś po jednej zgłosce do drugiej połowy, tak zmienionych wierszy, otrzymujemy szeregi wprawdzie 13-stozgłoskowe, ale takie, które już nie równoważyłyby się dobrze, nie harmonizowałyby ze zwykłemi naszemi aleksandrynami. Takiemi są np. wiersze Tetmajera:

Złocisty był to dzień. Błękitne zadumanie
Objęło cały świat. Na modrym oceanie
Słoneczny zasnął blask. Na ziemi i na niebie
Cisza zdawała się wsłuchiwać sama w siebie.
Omdlewał wokrąg świat od światła i gorąca,
Różany płonął kwiat, srebrniała lilja drżąca;
Nad cichą, modrą toń nieskończonego morza
Płynęła kwiatów woń, jak lutni dźwięk, w przestworza..
i t. d.

Albo:

Olbrzymi świetny kwiat — odurza mię swą wonią,
Oślepia barwą, w sieć || chwyta mię swych gałęzi.
Próżno się wyrwać chcę: wszędy mię one gonią,
Gdziekolwiek jestem, sieć || oplata mię i więzi.

* * *

Lubieżny uścisk jej, jak ramion oplecenie,
Szkarłat ma krasnych ust, łon śnieżność kielich kwiatu,
Szmer liści, jako szept || namiętny i westchnienie,
Podobna jego woń do włosów aromatu.

* * *

Czuję, jak serce me || odrętwia kwiat olbrzymi,
Jak mózg wysusza mój, jak siły wchłania moje;
Wyssana ze mnie krew w kielichach jego dymi,
Lecz próżno z siebie chcę gałęzi strącić zwoje.

Są to bądź co bądź już wiersze jakby zgoła inne [1]).

---

wiem rytmu antropofonicznego rytm czysto psychiczny, a raczej poczucie psychicznej równowagi skłania nas poniekąd do utrzymywania równej ilości zgłosek w wierszu nowożytnym. Nie zawszę atoli, nie koniecznie!

[1]) Są to wprawdzie podwójnie katalektyczne tetrametry dyjambowe, wszelako możemy ten wiersz analizować wprost na zasadzie ogólnej rytmiki wiersza 13-stozgłoskowego i zarazem sprawdzić tę rytmikę na tym stopniu rozwoju artystycznego w wierszu lirycznym. Niema tu już ars ruchomych, wszelako zawsze odczuwamy przewagę drugiej i czwartej arsy

Heksametr zaś jednokształtny, np. stale z samych daktylów złożony, jakiego niektórzy zdają się pragnąć, mógłby chyba chwilowo, jak to już zauważyliśmy, młócenie naśladować, może naśladować tętnienie kopyt końskich, jak np. sławny ów wiersz Wirgiliusza:

Quadrupe | dante pu|trem soni|tu quatit | ungula | campum...

albo wiersz daktyliczny w Iliadzie (V. 223), gdy Eneasz wychwala Likaonowi pęd swoich rumaków — naogół zaś byłby niemożliwy.

Bo, powtarzam, mylą się bardzo ci, którzy sądzą, że rozmieszczanie się daktylów i spondejów w heksametrze jest kwestyą poprostu przypadku. U Homera i wogóle u wielkich poetów odczuwamy zawsze w tym względzie zadziwiającą logikę artystyczną, która częstokroć nietylko pozostaje w naszej intuicyi, ale też daje się bardzo dokładnie zdeterminować [1]).

Przewaga daktylów naogół wyraża szybki, przewaga spondejów — powolny ruch wiersza. Gdy poeta chce wyrazić grozę, wielką wagę słowa swojego, wtedy intuicyjnie przemawia spondejami, z powolnym naciskiem słowo po słowie w umysł nasz wrażając. Takie spondeje mamy np. zaraz w 3-cim wierszu na początku Iliady, gdy Homer wskazuje klęski, jakie sprawił gniew Achilesa (πολλὰς| δ' ἰφθί|μους ψυ|χὰς..... ἡρώ|ων...), albo nieco dalej w wierszu 11-stym, gdy mówi o ciężkim przestępstwie Agamemnona, jako przyczynie wszystkich nieszczęść. Albo np. u Mickiewicza w „Powieści Wajdeloty", gdy Konrad do Aldony przemawia:

Jesteś | wolną, | jesteś | wdową po | wielkim czło|wieku. [2])

---

nad pierwszą i trzecią. Widzimy też na tym przykładzie, że nasz wiersz 13-stozgłoskowy w liryce w swoim rozwoju artystycznym wraca poniekąd do tej obcej formy wyszukanej, która mu pierwotnie za wzór służyła. Widzimy, że jest to wiersz bądźcobądź dyjambiczny.

[1]) Nie sądźmy, żeby to w poezyi było wszystko jedno, czy daną rzecz wyrażamy jedno-, dwu-, czy też trzy-zgłoskowym wyrazem, czy zresztą wyrażamy ją jednym, czy dwoma wyrazami. Epitet np. homerowy w przekładzie rozwałkowany dla rymu na cały wiersz, choćby rym był najlepszy, przestaje być epitetem, przestaje być poezyą, jest tylko szeregiem słów, dla wypełnienia wiersza.

[2]) Dwuwiersz np. L. Belmonta:
Nie wiem | w jakim ję|zyku || prze|mawiał do | Ewy ku|siciel,
Lecz odgaduję, że wąż ów *z pewnością* wierszami przemawiał.

Oto, jak rozpoczyna Pryjam, klęcząc u nóg Achillesa, swoją przemowę błagalną:

⁄ —	⁄ —	⁄ ∪	∪	⁄ ∪∪	⁄ ∪ ∪	⁄ —
Μνῆσαι	πατρὸς	σοῖο,	θε	οῖς ἐπι	είκελ' Ἀ	χιλλεῦ...
Wspomnij	ojca	swego,	do	boga po	dobny A	chillu...

Przypominając mu ojca, oraz imię, mówi powolnie, wzruszająco — spondejami; wymieniając tytuły zaszczytne, przyśpiesza dykcyę, mówi daktylami. W ten sposób przemawiał nie tylko po grecku Grek staroświecki, ale przemawia każdy inny człowiek w każdym innym języku. A więc teraz już chyba zrozumiał czytelnik, że spondej nie jest to coś właściwego wyłącznie językom starożytnym!

W spondejach jednak umieszcza też Homer bardzo często różne małoznaczące partykuły, zwłaszcza, na początku wierszy (na początku zdań, np.: ἐξ οὗ|δὴ τὰ.... αἰεί...). Napozór to dziwne, a jednak znowu jakże to prawdziwe! Właśnie bowiem i w mowie potocznej takie partykuły wypowiadamy częstokroć powolnie, jakby z naciskiem, aby w tym czasie i umysł słuchacza przygotować na przyjęcie nowego wrażenia (aby go zaciekawić) i samemu zarazem zebrać myśl, dobrać wyrazy odpowiednie dla sformułowania tej myśli.

Taka więc logika artystyczna daje w rezultacie nadzwyczajną naturalność: naturalny, a zarazem podniesiony do najwyższego artyzmu ton mowy ludzkiej. W tym zaś względzie bezwarunkowo żaden wiersz z heksametrem nie może się porównać. Wykazana przez nas ruchomość dwuch ars w polskim wierszu 13-stozgłoskowym tylko do pewnego stopnia może równoważyć znaczenie spondejów w wierszach starożytnych!

Przechodząc teraz do naszej poezyi, dodajmy tu jeszcze, że odpowiednio zastosowana jednokształtna forma heksametru nadaje się też do krótkich rymowanych utworów lirycznych. Znany w tym względzie jest np. dość udatny aforyzm Gustawa Ehrenberga, złożony z czterech rymujących się heksametrów:

---

będzie bezwarunkowo lepszy, jeśli w drugim wierszu, zamiast *z pewnością*, powiemy *pewno*; a lepszy i z tego względu, że w przeciwnym razie wyrazy *wąż ów* zlewają się w jeden niezrozumiały wyraz, wskutek zbytniego obciążenia fonetycznego trzeciej stopy.

Sfinksem | jest i E|dypem || duch niespo|kojny czło|wieka:
Sam dla siebie zagadką, siebie samego zgaduje:
Szczęsny, jeśli za grobem końca zagadki doczeka,
Biedny, jeśli napróżno serca spokojność zatruje...

Podznaczoną spółgłoskę *s* w pierwszym i czwartym wierszu, gdybyśmy mogli usunąć, heksametry te byłyby wcale poprawne.

W innej nieco formie spotykamy u Langego doskonały biały heksametr liryczny:

Śpieszą wa|leczni mło|dzieńcy, || śpieszą na | walkę og|nistą.
Skrzą się żelazne ich włócznie, groźnie ku słońcu zwrócone.
I grzmi pobudka bojowa: Walczcie, o, walczcie, młodzieńcy!
W wojnie jedynie jest chwała, w wojnie jedynie potęga.

Tańczą radosne dziewczęta, tańczą na kwietnej murawie,
Po falujących, po wzgórzach dzwoni ich dumka dziewicza,
Dumka dziewicza ich dzwoni: Kochajcie, dziewczęta, kochajcie!
Tylko w miłości jest radość, tylko w miłości jest życie!

Po marmurowych, po schodach biali zstępują starcowie,
Idą powolnie z powagą, pieśń uroczystą śpiewając,
Pieśń uroczystą i wielką: Słodsza, o dzieci, mogiła —
W śmierci jedynie jest spokój, w śmierci jedynie jest cisza!

(*przekł. z G. Mazzoniego*).

Każda tu trzecia stopa dopełniana pauzą, zastępuje spondej w logice artystycznej tego utworu.

Tworzył i Asnyk podobny wiersz, ale nie powiem, żeby te próby udały mu się całkiem szczęśliwie; natomiast znowu nieco odrębnej budowy heksametry i do tego bardzo piękne spotykamy u K. Tetmajera w małym utworze p. t. „Melodja mgieł nocnych". Np. takie:

Cicho, | cicho, | nie budźmy || śpiącej | wody w do|linie..

albo:

Dźwięczne, | barwne i | wonne || w|głąb wzla|tujmy błę|kitną...

albo:

Lećmy, | lećmy ją | żegnać, || zanim | spadnie i | skona...

W wierszu zaś:

Lekko z wiatrem pląsajmy po przestworów głębinie....

mamy w drugiej tezie drugiej stopy usterkę, której nie zniosłoby ucho Greków starożytnych. Nie mam jednak zgoła zamiaru kryty-

kować tego wiersza. Owszem, za zaletę to uważam, że poeta wziął tu wyraz barwny, plastyczny: *pląsajmy*, zamiast jakiego innego szarego, niepoetycznego, ale rozpoczynającego się od samogłoski; dał nam bowiem w danym razie w rezultacie, oile się zdaje, maximum tego artyzmu, jaki można wykrzesać z języka naszej Kaliopy [1]).

Prawdą jest, co ktoś powiedział, że wiersz nawet niemądry, ale poprawnie zbudowany, jeszcze jest więcej wart w poezyi od wiersza nawet mądrego, ale zbudowanego źle; ale i to jest prawdą, że artyzm czysto formalny ma też swoje granice, poza które niewolno mu przekraczać z uszczerbkiem innych dziedzin artyzmu. Kto zaś wie, czy nawet sama Iliada i Odyseja w swoim rozwoju eufonicznym nie znajdowały się w okresie, w którym dziś, w niektórych szczegółach zwłaszcza, wydawałyby się nam jeszcze wspanialszemi. A przecież to Leconte de Lisle przełożył *Iliadę* nie wierszem, ale wprost prozą poetyczną, a pomimo to napewno dał swemu narodowi arcydzieło wyższe ponad wszelkie inne przekłady Homera.

---

[1]) Podobnyż bardzo wytworny wiersz wytworzył W. Nawrocki w swoim przekładzie z W. Morrisa „Śpiew syren". Jest to wiersz czternasto-zgłoskowy liryczny, którego interpretacja heksametryczna jest zupełnie właściwą, i tem właśnie różni się ta forma od czternastozgłoskowego wiersza Słowackiego, któryśmy przytoczyli w roz XVII.

. . . .
Barwną | baśni pra starych || okrą żymy cię | tęczą,
Dni zagasłych podania w naszym szepcie zadźwięczą...
Jak zaklęta z uśpienia, w zwierciadlanym przezroczu,
Przeszłość stanie przed tobą i wyciśnie łzy z oczu...
. . . .
W serce nasze nie wżera się bezbrzeżna tęsknota,
Ból, nadzieja, ni bojaźń nigdy nami nie miota!
Kiedy znijdziesz pod fali szmaragdowej sklepienie,
Sen powolnym ci będzie i powolnym — wspomnienie...
Co zapragniesz, to zginie w niepamięci mogile... i t. d.

A i w następującym wierszu Or-ota konstatujemy heksametryczny charakter, aczkolwiek pierwsze zgłoski nie są arsami:

Śpiewaczą | rwąc moją | pierś, || co | w bólach | porodu | kona,
Za pieśnią wybucha pieśń, duszy mej tchem ożywiona,
Na wielki huczący świat serdeczna ma pieśń się wydziera
I nowa rodzi się już... a tamta śród tłumów zamiera. i t. d.

XXIII.

Homer a heksametr polski.

Genjalny w swej prostocie heksametr Mickiewicza odpowiada najzupełniej celowi swojemu, jako wyraz nastroju pełnego poezyi i powagi tragicznej.

Ogólny bowiem nastrój „Powieści Wajdeloty“ jest raczej dramatyczny, elegijny, niż epiczny: i jeśli koniecznie u starożytnych mielibyśmy wyszukać wzór wiersza, jaki tu służył Mickiewiczowi, to ukazalibyśmy nie na heksametr epiczny Homera, lub Wirgiliusza, ale raczej chyba na heksametr daktyliczny katalektyczny w 3-ciej i 6-stej stopie, występujący jako drugi wiersz dystychów, przeplatający więc zwykłe heksametry w elegjach i epigramatach greckich i łacińskich [1]):

–́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ | –́ ⋀ || –́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ | –́ ⋀

Po pierwszym szeregu, t. j. po trzeciej stopie takiego heksametru przypada zawsze *dyeresa*, którą uważa się za główną. Np. wiersz Owidjusza:

–́ – | –́ – | –́ ⋀ || –́ ⏑⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⋀

Et quod | tempta | bam || scribere, | versus e|rat...

---

[1]) Wiersz ten rytmologowie zazwyczaj zowią nie heksametrem, ale *pentametrem*, a to na tej podstawie, że każda z dwuch części tego wiersza składa się z 2½ stopy, razem więc 2½ + 2½ wynosi 5 stóp. Oto matematyczne zrozumienie rzeczy!

Albo drugi wiersz w następującym dystychu Simonidesa:

ὦ ξεῖν | ἀγγέλ|λειν Λακε | δαιμονί|οις ὅτι|τῇδε
´ ◡ ◡ | ´ — | ´ ⋀ || ´ ◡ ◡ | ´ ◡ ◡ | ´ ⋀
κείμεθα|τοῖς κεί|νων | ῥήμασι | πείθομε|νοι.

Jeśli więc usiłujemy przekładać epikę starożytną, to musimy wprowadzić niektóre zmiany w formie Mickiewiczowskiej, aby uczynić ją epiczną istotnie. Cechy niektóre, tam wyjątkowe np., należy mniej więcej ustalić, aby tym sposobem uchwycić ton właściwy, zbliżony właśnie do pierwowzorów greckich, czy łacińskich.

Należy więc średniówkę nie dyeresową, ale cezurową zachowywać przedewszystkiem, jak np.:

´ ◡ ◡ | ´ ◡ ◡ | ´ ◡ || ◡ ´ — | ´ ◡ ◡ | ´ ◡
Bądźcie mę|żami, naj|drożsi || od wagę w | sercu cho|wajcie:
Każdy niech | siebie i | innych || ra tuje w | walce o|kropnej.
Tych, co | męstwo || złączą w na|tarciu || nie wielu od|padnie,
Tych zaś, | którzy u|ciekną || i | hańba i | śmierć nie o|minie.

Należy też wprowadzać i cezurę męską, np.:

´ ◡ ◡ | ´ ◡ ◡ | ´ || ◡ ◡ ´ — | ´ ◡ ◡ | ´ ◡
Skręcił u | nory się | w kłąb || i zło wrogo z | oczu mu | zerka...
Gorzką ża|łobę i | łzy || zgoto|wałeś ro|dzicom nie|szczęsnym....

I wiersze o dwuch głównych średniówkach: już to cezurowych, już to cezurowej i dyeresowej, np.:

´ — | ´ ◡ || ◡ ´ ◡ ◡ | ´ || ◡ ◡ ´ ◡ ◡ | ´ ◡
Jak więc | dymu || wy wija się | słup || z palą cego się | miasta
Czarny z | chmurą po | niebie: || roz dęty w | gniewie od | bogów,
Wielom | trwogi na|pędzi || i wielom | klęski na|niesie —
´ ◡ ◡ | ´ — || ´ ◡ ◡ | ´ ◡ || ◡ ´ ◡ ◡ | ´ ◡
Tak i A|chilles || trwogę i | klęski || na nosił Tro|janom.

I dyeresę bukoliczną, np.:

´ ◡ ◡ | ´ ◡ ◡ | ´ ◡ ◡ | ´ — || ´ ◡ ◡ | ´ ◡
Pod niebio|sami po|dobny żó|rawiów || krzyk się roz|lega...

A o spondeje (ważniki) starać się conajwięcej, zwłaszcza tam, gdzie artystycznie tego wymaga naturalny tok mowy ludzkiej, np.:

´ — | ´ — | ´ || ◡ ◡ ´ — | ´ ◡ ◡ | ´ ◡
Moc zaś | dzielnych | dusz || boha terskich w|głąb do Ha|desa

Wpędził, | a z ich | ciał || przygo|tował | krwawą bie|siadę..

Albo:

Wspomnij | ojca | swego, || do | boga po|dobny A|chillu..

Należy też dbać ustawicznie o właściwość i o czystość stylu i o epiczną naturalność dykcyi, heksametrowi właściwą. Jeżeli bowiem jaki wiersz, to właśnie heksametr najbardziej nie znosi poetyzowanej frazeologii: heksametr potrzebuje stylowości, której żadne baroko i wogóle, żadne sztuczki literackie nie mogą zastąpić [1].

Wysłowienie, jakie mamy w „Powieści Wajdeloty" i wogóle u Mickiewicza, powinno tu nam przedewszystkiem służyć za wzór. Wszelka nie artystyczna niezgoda z gramatyką, wszelkie naciąganie zwrotów i zaplątanie składni, a więc składniowe łamigłówki, tak właściwe wielu tłómaczom naszym, jeśli gdzie, to w heksametrze będą zawsze bardzo rażące. To też nigdzie może tak jak tu, nie sprawdza się zasada, że najwyższa sztuka prostoty dosięga.

Wiele z tych komunałów poetyckich i zamydleń, które jakotako uchodzą w wierszach rymowanych, w białym wierszu, a więc i w heksametrze już zupełnie nie ujdą. Bo wiersz taki, jeśli jest piękny, może nas wznieść na szczyty najwyższej poezyi, ale współcześnie nie pozbawi nas nigdy trzeźwości sądu.

Doskonałość zaś formalna heksametru naszego przedewszystkiem zależyć będzie nie od gramatycznego akcentu i nawet nie od wybitności tegoż akcentu, ale od jasności, wypukłości samogłosek w arsie stojących, od właściwego stanowiska spółgłosek i wreszcie od eufonicznego zestroju grup spółgłoskowych, tak, aby nietylko nie powstrzymywały i nie obarczały chodu szeregów rytmicznych, ale przeciwnie, aby grupując się, uwydatniały rytm i podnosiły ogólną harmonję i doskonałość dykcyi.

---

[1]) Styl czysty i prawdziwie klasyczny jest u Kochanowskiego w przekładzie III-ciej pieśni *Iliady*; nie można też powiedzieć, żeby *Iliada* Dmochowskiego nie była wystylizowaną: styl jej pseudoklasyczny, konwencyonalny, a więc niepoetyczny, ale zawsze styl. Poetyczny natomiast, chociaż niewłaściwy jest styl *Odysei* Siemieńskiego, a także w próbce przekładu *Iliady* Słowackiego, dokonanej z rozmachem iście romantycznym. Ale współczesne znane mi próby przekładu Homera rymami, oile się zdaje, nie mają w sobie całkiem tego, co się nazywa stylem w sztukach pięknych. W tym względzie pseudoromantyzm niżej stoi od pseudoklasycyzmu.

Bo zwłaszcza w języku, w którym niema z natury długich samogłosek, to nawet melodyjność wiersza przedewszystkiem od spółgłosek zależy. Bo dopiero przy ich współdziałaniu, samogłoski stają się wypukłe, poetyczne, a więc melodyjne.

Aby to zaś jakotako na przykładzie uwydatnić, przytaczam tu jeszcze parę ustępów z *Iliady* w przekładzie swoim, uważając go, rozumie się, za niezmiernie daleki od doskonałości, a podznaczając ważniejsze usterki; podznaczając zaś nie dla tego, żebym tu sam siebie chciał krytykować, ale, żeby ułatwić czytelnikowi ostateczne zrozumienie przewodniej myśli, jaką się kierowałem w wywodach powyższych [1]).

Iliada I, w. 1 — 58:

´ — | ´ ∪ ∪ | ´ ∪ || ∪ ´ ∪ | ´ ∪ ∪ | ´ ∪
Gniew ob|wieszczaj, nie|bianko, || A|chilla, | syna Pe|leja,
Gniew przeo|kropny, co | klęsk na A|chejan się | zwalił ty|siącem:
Moc zaś | dzielnych | dusz boha|terskich w|głąb do Ha|desa
Wpędził, | a z ich | ciał przygo|tował | krwawą bie|siadę
Ptactwu i | psom okol|licznym (wy|pełnią się | boskie wy|roki),
Odkąd | stanie się | raz, że o|dejdą | wrąc niena|wiścią:
Syn At|reusza, do|wódzca u | mężów i | boski A|chilles.

´ — | ´ ∪ || ∪ | ´ — | ´ ∪ || ∪ ´ ∪ ∪ | ´ ∪
Któż zaś z | bogów || do | tak niesz|częsnej || po|budził ich | kłótni?
Zewsów syn i Latony: gdyż ten, na króla zawzięty,
Pomór słał do obozu i mnóstwo narodu ginęło,
Iż był syn Atreuszów kapłana Chryzesa nie uczcił.

´ — | ´ ∪ ∪ | ´ ∪ || ∪ ´ ∪ ∪ | ´ ∪ ∪ | ´ ∪
Kapłan, | wszedłszy po|między || *po*|lotne o|kręty a|chejskie,
Żądał córkę wykupić, niezmierne dary przynosząc:
Wieniec strzelającego Apolla w ręku na berle
Złotym trzymając, podchodzi i wszystkich błaga Danajów,
A przedewszystkiem Atrydów obydwuch, sprawców naczelnych:

---

[1]) Bo dopiero ten stworzy dobry heksametr polski, kto przy istotnej wytworności artystycznej odważy się samogłoski, choćby nie akcentowane, stawiać w arsie, jeśli tylko, z jakiegobądź względu, mają dobrą pozycyę; samogłoski zaś nawet akcentowane pozostawiać w tezysie, jeśli tylko pozycyę mają bardzo słabą i wogóle nie nadają się do przedłużenia. Bądźmy przekonani, że rytm taki odrazu bez żadnych wyjaśnień byłby zrozumiany przez wszystkich, co się znają na poezyi i lubią poezyę.

Atreo|wice i | inni || z brojnogo|lenni Da|naje,
Niech wam wieczni bogowie, mieszkańce Olimpu dozwolą
Zetrzeć gród Pryjamowy i do dom zdrowo powracać;
Ale mi córkę wróćcie kochaną i dary bogate
Weźcie, bójcie się boga, Apolla strzał dalonośnych.

Wszyscy | inni Da|naje || po|dówczas | wręcz zawo|łali
Oddać cześć Chryzesowi i okup szczodry uzyskać:
Tylko się tem nie ucieszył Atryda sam, Agamemnon:
Precz on starca od siebie odpędził, z groźbą na ustach:

Niech cię, | stary, | os tatni tu | raz || w żłobo watych o|krętach
Widzę, nie czekajże dłużej i ani mi waż się powracać.
Córki twej ci nie oddam i starość wpierw ją przyciśnie
W naszej siedzibie, w Argiei opodal ziemi ojczystej,
Zasiadającą u krosien i dla mnie łoże ścielącą.
Więc mi się dziś nie naprzykrzaj i odejdź precz, pókiś cały.

Tak rzekł, | strwoży się | kapłan, || u słuchał | słowa groź|nego,
Poszedł cichy na brzeg ponad morze głośno szumiące.
Tam zaś, zdala od innych, poczyna błagać Apolla,
Władcę, który się zrodził ze ślicznowłosej Latony.

Srebrnołu|czysty, wy|słuchaj, || ty, który | Chryzę i | Cyllę
Masz w swej świętej opiece i sam w Tenedzie królujesz.
Sminteiczyku, jeżeli bywało świątynię ci miłą
Strojnie odziałem, jeżeli ci udźce i tłuszcz zapalałem
Z byków zdrowych i kóz, to nie odmów łaski mi teraz:
Niech twe strzały schłoszczą Danajów za łzy moje rzewne.

Tak przema|wiając, za|klinał; || wy słuchał | władny A|pollo.
Łuk przez ramię przewiesi i kołczan szczelnie zamknięty;
I sam w złości niezmiernej wypada ze szczytu Olimpu.
Szczęk się rozlega od strzał na ramionach gniewnego Apolla,
Zstępującego. I zeszedł groźny do nocy podobny:
Siadł zaś blisko okrętów i wnet jął strzały wypuszczać.
Wraz też świst przeraźliwy się rozległ z łuku srebrnego.
Najpierw muły grotami dosięgał i psy chyżogończe,
Lecz gdy wkrótce i w ludzi nieszczęsnych strzały swe ostre
Puszczal — na stosie raz-wraz umorzonych zwłoki płonęły.

Przez dni | dziewięć || w obóz le|ciały || A polla po|ciski
Dnia dziesiątego Achilles na wiec drużyny powołał.
Hera ku temu *sk*łonila mu serce śnieżnoramienna,
Tknięta litością na widok Danajów nieszczęśnie ginących.
Skoro zebrali się męże i siedli w rzędzie na ławach:
Wstał śród nich żwawonogi Achilles Pelejda i rzeknie:... i t. d.

Iliada XV, 592 — 629 i 674 — 746:

Nieustra|szeni *Tro*|janie || po|dobni | lwom krwawo|żercom
Wprost na o*kr*ęty wpadają, spełniając Zewsa wyroki:
Ten w nich zbudzał potęgę ogromną: Achejan pognębiał,
Ducha i sławy pozbawiał, popędzał synów trojańskich.
W duszy bo Zews przemyśliwał Hektora sławą obdarzyć,
Syna Pryjama, by ów do krzyworufiastych okrętów
Zaniósł ogień pożerczy, by zdrożną prożbę Tetydy
Spełnić. Dla tego to Zews gromobójca wyglądał, dopóki
Ognia blasku nie ujrzy od rozgorzałego okrętu:
Odtąd bowiem zamierzał odmienić wojny koleje:
Trojan odegnać i chwałą znowu obdarzyć Danajów.
Tak zaś postanowiwszy, na gładkociosane okręty
Pchał Pryjamczyka, a ów i sam uniesiony zapałem
Rzuca się *st*raszny: jak Ares oszczepnik, j*ak* ogień pożerczy,
Gdy wśród gór się rozhuczy, zniszczenie w puszczy roznosząc.
Piana kipiała mu z ust, pod brwiami w marszcz zniżonemi
Oczy mu lśniały, jak żar płomienisty; grzywa się hełmu
Trzęsła groźnie na głowie Hektora, kiedy niezłomny
W boju się miotał; bo stał mu u boku z niebios obrońca,
Sam Olimpijczyk i jego jednego pomiędzy wieloma
W sławę wznosi i w cześć, bo już mało synowi Pryjama
Żyć pozostaje, bo już wyrzeczony kres mu o*st*atni
Przygotowuje Atena bogini Achilla potęgą.

Więc *się* mo|cuje|| sze|regi wy|łamać || i |wpada na| przebój
Tam, gdzie mężów obaczy najwięcej i zbroje najlepsze,
Ale ich zgnieść nie wydoła, acz pragnął z duszy calutkiej:
Powstrzymywali go nieprzełamani synowie achejscy,
W zwartym hufcu stawając naprzeciw: jak skała wysadna
Stoi na morza wybrzeżu i oprze się wichrów potędze,
Oprze wzdętym wysoko bałwanom w ściany plwającym;
Przed Trojanami podobnież Danaje na krok nie odeszli

´ — | ´ ∪ ∪ || ´ ∪ ∪ | ´ — || ´ ∪ ∪ | ´ ∪
Hektor | w rozpłomie||nionym ryn|sztunku || pierwszy się | rzucił:
Wpada na hufce: jak fala na morzu, gdy wpadnie na okręt,
Groźnie rzucona wichurą burzliwą: białemi pianami
Cały oblewa się okręt, szamocą się żagle na rejach,
Wichrem powzdymywane huczącym, kołacze się serce
W piersi żeglarzy wylękłych, bo śmierć tuż, tuż poza niemi
Tak i w piersi Danajów postrachem dusza się targa.
On zaś sam, gdyby lew zwierzoduśny, kiedy na było....
Wpadnie.... i t. d.

. . . .

´ — | — || ∪ ∪ ´ ∪ ∪ | ´ — | ´ ∪ ∪ | ´ —
Ajaks, | syn || Tela mona od|ważny | w sercu nie | przeniósł
Tam stać, kędy się inni cofnęli synowie achejscy;
On po *po*moście okrętów dużemi kroki stąpając,
Walczył, drąg wodobitny ująwszy *w* dłonie potężne,
Ciężki, spiżohaczysty, dwudziesto- i dwu-łokciowy.
I jak mąż, gdy wprawi się tęgo w harce na koniach;
Zpośród wielu rumaków najlepsze cztery dobrawszy,
Puszcza się z niemi po polu; do miasta *zd*ala widnego
Pędzi szerokim gościńcem; a wszyscy: niewiasty i męże
Patrzą z wielkim podziwem; a ów niezachwiany, spokojny,
Raz-wraz z konia na koń przeskoczy w pędzie największym;
Tak też Ajaks, syn Telamona z okrętu na okręt
Skakał kroki dużemi, wołając wciąż w niebogłosy.

´ — | ´ ∪ ∪ | ´ ∪ || ∪ ´ — | ´ ∪ ∪ | ´ ∪
Raz-wraz | gromkim o|krzykiem || po budzał | synów A|chejskich
Bronić okrętów i szatr; ale Hektor, syn Pryjamowy
Nie stał także nieczynny u Trojan spiżoorężnych;
Nuż jak orzeł się puszcza, latawiec lśniąco-brunatny
Zgóry na ptactwo u rzeki w moczarach na żer zgromadzone;
Gęsi, albo żórawie i długogardle łabędzie;
Tak też syn Pryjamowy na okręt czarnorufiasty
Nagle wpadł, bo go z tyłu popędził sam Olimpijczyk
Dłonią okrutnie potężną i męże do walki poduszczył.

´ . ∪ ∪ | ´ ∪ ∪ | ´ || — | ´ ∪ ∪ | ´ ∪ ∪ | ´ ∪
Straszny za|pala się | bój || *przy* | *szy*bkoże|głownych o|krętach:
Rzekłbyś, niespracowani i niezmocowani to wszystko
Wyszli jedni na drugich, tak twardo bili się w miejscu.
Myśl zaś taka ich męstwo umacnia: Achejanowie
Wytrwać postanawiają i raczej paść, nie ustąpić;
Znów zaś Troi synowie roili w duszy niezłomnej
Spalić achejskie okręty, wytępić wszystkich Danajów.
Z tem też postanowieniem rzucają się jedni na drugich.

Hektor | dłońmi u|chwycił || za | ster polo|tnego o|krętu
Morzopławnego, pięknego: do Troi w nim Protezylaj
Był pożeglował, lecz wzad nie odpłynął w ziemię ojczystą.
Tam koło tego okrętu Trojanie i Achejanowie
Jedni na drugich rzucają się w ciżbie; a już *się* nie strzegą
Teraz ni strzał piórolotnych, ni z rąk puszczanych pocisków
Nie, gdyż zwarły gromady się gęsto i z równą dzielnością
Bądź siekierami ostremi się rąbią, bądź czekanami,
Bądź szerokiemi mieczami i w spiż okutemi włóczniami.
Moc tam kling połyskliwych z jelcami w czarnej oprawie
Padło na ziemię, odciętych od ramion i z rąk wyłuszczonych
W zgiełku utarczki i ziemia krwią się oblała czerwoną.
Hektor, dłońmi za ster gdy uchwycił, już go nie puszcza;
Kabłąk mocno trzymając oburącz, wrzeszczy na Trojan:

Ognia | dajcie Tro|janie, || zwy|cięstwa | grzmijcie o|krzykiem.
Dziś nam dzień Olimpijczyk zesyła, co stanie za wszystkie.
Palcie okręty: niebianom na wstręt przysunęły się do nas,
Klęsk zaś wiele zadały przez bojaźń rajców narodu:
Ci, ilekroć polecałem przebojem wpaść na okręty,
Powstrzymywali i mnie i drużyny starali się odwieść;
Jeśli atoli Kronida opatrzny zaćmiewał dotychczas
Nam nasze myśli, to dziś on sam dopomaga i pędzi.

Tak ich | wzbudził; Tro|janie || tem | mocniej A|chejan na|parli;
Wytrwać Ajaks nie może; pocisków grad go zasypał;
Pocznie wstecz się usuwać, pewny, że śmierć to nadeszła.
Schodzi z pomostu, zestąpił na niższą schodną ławicę:
Tam zaś niby w zasadzce zatrzyma się znów i oszczepem
Raz-wraz Trojan odpędza, gdy który zbliży się z ogniem,
Raz-wraz wzywa do walki Danajów krzykiem okropnym:

O przyja|ciele, || Da|naje wa|leczni, || dru|żyno A|resa,
Bądźcie mężami najmilsi, odwagę w sercu chowajcie,
Zali myślicie, że stoją za wami jakowi obrońcy,
Albo wznosi się mur, co zagładę odwróci od mężów?
Grodu nie mamy za sobą ze ścianą wkrąg wysadzistą,
W którym schronić się można i wesprzeć nowym narodem;
Nie, przed nami synowie trojańscy, zbrojni w oręże,
Woda za nami rozlewna, a ziemia ojczysta daleko.
W dłoniach jedno ratunek: w odparciu, a nie w ucieczce.

´ — | ´ ∪ ∪ | ´ ∪ ‖ ∪ ´ — | ´ ∪ ∪ | ´ ∪
Tak ich | wciąż nawo|łując, ‖ z o|rężem | wściekły się | rzucał:
Jeśli z Trojan ktokolwiek do krzywodziobego okrętu
Podszedł z ogniem pożerczym, *prz*ynaglon krzyki Hektora,
Ajaks, z drągiem czekając okrutnym, wnet go zabijał.
Tak ich sam przy okręcie dwunastu w ziemię położył...

Iliada XXIV, 486 — 517 i 695 — 760:

´ — | ´ — | ´ ∪ ‖ ∪ | ´ ∪ ∪ | ´ ∪ ∪ | ´ ∪
Wspomnij | ojca | swego, ‖ do | boga po|dobny A|chillu,
Mego współrówieśnika u progu starości nieszczęsnej.
Może i jego podobnież ościennych grodów mieszkańce
Naszli, a zguby i klęsk niedopuścić niemasz nikomu.
Lecz on tam w samotności, żeś żyw, gdy słyszy o tobie,
Ma też w sercu pociechę i tak spodziewa się codzień
Syna swego powitać z powrotem w progu ojczystym.
Ja zaś cały w nieszczęściu: wydałem synów najlepszych
We wszej ziemi Trojańskiej, a dziś już ich nie oglądam.
Pięćdziesięciu liczyłem, gdy przyszli z wojną Danaje:
Dziewiętnastu ich dzielnych z jednego się łona wylęgło,
Resztę inne mi dały niewiasty u mnie w domowstwie.
Z nóg ich wielu na ziemię powalił bóg grozonośny.
Był zaś jeden jedyny: obrońca narodu i miasta,
Hektor, i ten się nie ostał: gdy wyszedł z tobą do walki,
Padł przewalony. Po niego to wszedłem w okręty achejskie
Trupa u ciebie wyżebrać; przynoszę dary ci hojne.
Bójże się boga, Achillu, ulituj mego nieszczęścia,
Wspomnij ojca swego, ja przecie od niego biedniejszy.
Zniosłem, czego śmiertelny dotychczas żaden nie przeniósł:
Twoją dłoń dzieciobójczą do ust swych oto przyciskam.

´ ∪ ∪ | ´ ∪ ‖ ∪ ´ ∪ ∪ | ´ ∪ ‖ ∪ | ´ ∪ ∪ | ´ ∪
Temi sło|wami ‖ tęs knotę mu | w duszy ‖ za | ojcem o|budził,
Starca Achilles za rękę ujmuje, odsuwa łagodnie.
Tęsknić oba poczęli: i ten za Hektorem, pogromcą
Głośne łkania zawodzi, u stóp położony Achilla,
Ów zaś płacze za ojcem i sercu miłego Patrokla
Znów przypomina i jęk się rozlegał po całym domostwie.

´ — | ´ ∪ ∪ | ´ ∪ ‖ ∪ ´ ∪ ∪ | ´ ∪ ∪ | ´ ∪
Lecz gdy | zgoła do | sytu ‖ wy płakał się | boski A|chilles,
Gdy ochłonęły mu dusza i członki z żalu ciężkiego:
Powstał z krzesła i starca rękoma z ziemi podźwignął,
Zdjęty litością nad głową sędziwą i brodą sędziwą.
Pierwszy do niego się ozwał i rzekł przelotnemi słowami: i t. d.

Już więc | w szacie sza|frannej || za|błysła | ranna ju|trzenka,
Ci zaś, płacząc i żale zawodząc, do grodu jechali
Końmi, a muły ciągnęły Hektora. Jeszcze atoli
Nikt ich z mężów nie dostrzegł, ni z kobiet w kształt przepasanych
Kiedy już piękna Kasandra, podobna Cyprydzie złocistej
Zdala dostrzegła: na szczycie Pergamu bo stojąc poznała
Ojca swego na wozie — a z nim grodogłośny Idajos;
Widzi i ciało na marach leżące — muły je ciągną.
Płakać głośno zaczyna, wołając na miasto rozległe;

Chodźcie, Tro|janie, Tro|janki, || Hek|tora | witać bie|gnijcie,
Wszak i żywego witaliście nieraz, kiedy powracał
Z walk, gdyż sławą był miasta ogromną, chlubą narodu.

Tak zwoły|wała Ka|sandra: || a | żaden | mąż się nie | ostał
W grodzie, ni żadna niewiasta, bo wszech zdjął żal przeogromny.
Wszyscy zbiegli do wrot, spotykając Hektora boskiego.
Tam zaś żona kochana i matka wpierw przed innemi,
Rwąc sobie włosy na głowie, do wozu kolnego dopadły;
Głowę Hektora objęły, gromada płacze wokoło.

Tak przez | całyby | dzień || i do | słońca za|chodu u | bramy
Opłakiwali Hektora i łzy przelewali gorące,
Jeśliby Pryjam sędziwy z dwukółki na lud nie zakrzyknął:
Na bok, muły puszczajcie, niech przejdą, będziecie się mogli
Później dowoli wypłakać, gdy do dom ciało zawiozę.

Rzekł; roz|stąpi się | tłum, || otwo|rzyła się | droga dla | wozów.
Zwłoki Hektora boskiego zawieźli na dwór okazały,
Na wyrzeźbionej go kładą łożnicy, sadzają i piewców,
Przewodniczących żałobie, pogrzebną pieśń zawodzących,
Śpiewać piewcy poczęli, jęczały wkoło niewiasty.
A wśród nich Andromacha zawodzi śnieżnoramienna,
Mężobójczego Hektora rękami głowę objąwszy:

Mężu w | kwiecie mło|dości po|ległeś; || mnieś pozos|tawił
Wdową w domostwie; i synka zostawiasz, drobne niemowlę,
Które się nam urodziło biedakom. Zaiste, młodzieńca
On nie dorośnie, bo wpierw Ilijonu szczyty wyniosłe
W gruz się powalą, bo ciebie nie stało, Hektorze niezłomny,

Któryś bronił i miasta pięknego i żon i niemowląt.
Dziś te dzieci i żony w okrętach uwiozą Danaje,
Porwą i mnie nieszczęsną i ciebie, drogi synalku,
Porwą: niedola cię czeka, mozolne trudy czekają
W domu u pana srogiego, a możeć który z Achejan
Dłońmi schwyci za ręce i z baszty zrzuci *cię* na śmierć.
Zemstą w sercu poniesion, że Hektor brata mu zabił,
Syna, albo też ojca, bo wielu, a wielu Danajów
Padło z dłoni Hektora i ziemię gryzą nieszczęsni.
Nie był zgoła bo miękki twój ojciec w strasznych zapasach,
Więc też lud opłakuje go teraz w Troi calutkiej.
Gorzką żałobę i łzy zgotowałeś rodzicom nieszczęsnym
Boski Hektorze, lecz mnieś najbardziej niedolą przycisnął:
Ani bo ręki tyś mi nie podał na łożu śmiertelnym,
Ani mi słowa *wi*eszczego nie rzekłeś, którebym zawsze
Miała w pamięci i w nocy i we dnie łzy wylewając.

´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ | ´ || — | ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑
Tak wyrze|kała we | łzach, || a w | koło ję|czały nie|wiasty.
Wśród nich żale zawodzi i matka, Hekuba dostojna;

´ — | ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ || ⏑ | ´ — | ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑
Synu, | drogi He|ktorze, || ze | wszystkich | dzieci naj|droższy,
Dokąd byłeś mi żyw i bogowie kochali cię bardzo;
Nie opuszczają i teraz *w* niedoli twojej pośmiertnej.
Synów mi innych żwawy Achilles do boga podobny
Wziąwszy *sprz*edał w niewolę; za morze wyprawił pustynne,
Gdzieś na Imbros, na Samas, na Lemnos dzikowybrzeżną,
Zaś gdy ciebie żywota pozbawił długim orężem:
Włóczył srodze po ziemi dokoła mogiły Patrokla,
Druha swego, *kt*óregoś mu zabił; lecz go nie wskrzesił!
Teraz atoli w domostwie tu leżysz; świeży zupełnie,
Nieoszpecony jak ów, do którego się bóg-strzałobójca
Nagle zbliży i swoim pociskiem ugodzi łagodnym.

´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ | ´ || — | ´ — | ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑
Tak wyrze|kała we | łzach, || wzbu|dzając | żal woko|lutko. i t d.

Podznaczone niektóre kakofoniczne usterki w powyższych ustępach, pospolite w mojej pracy bezpretensyonalnej, są też dość pospolitemi wogóle w poezyi naszej nawet u pierwszorzędnych mistrzów słowa; a jednak, powtarzam, wrażliwe estetycznie ucho Greka starożytnego, lub współczesnego nam Włocha nie zniosłoby w mowie poetyckiej rozdźwięków nawet owiele mniej uchwytnych.

Dużo jeszcze do zrobienia pozostaje, aby udoskonalić rytm i eufonję polskiego wiersza, i aby dać prąd istotnie estetyczny w ogólnym dalszym kształceniu się naszego niezwykle bogatego i osobliwego języka: tak, aby i miłodźwięczność zdobyć i nie zatracić przyrodzonych skarbów pięknej mowy polskiej [1]).

Przytoczenie zaś paru ustępów z mego przekładu *Iliady* uważałem tu za właściwe także i z tego względu, że właśnie wśród tych usiłowań nad spolszczeniem Homera pierwszy raz spostrzegłem w poezyi ludzkie serce bijące, i powziąłem następnie tę hipotezę, która mi oto do pewnego stopnia teoretycznie wyjaśniła zjawiska rytmiki ludzkiej i wykazuje też, jak sądzę, niektóre ważne prawa estetycznego kształcenia się języków.

Powtarzam: „teoretycznie do pewnego stopnia“ — bo dla wyjaśnienia tych rzeczy istotnie naukowo, nieodzowna tu jeszcze jest łączna solidarna praca fizyologów, lingwistów, literatów... Ale cóż, o wykonanie takiej pracy nie łatwo!

---

[1]) Wychodzący obecnie, znakomicie i zdumiewająco wszechstronnie opracowany „Słownik języka polskiego“ pod redakcyą J. Karłowicza, A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego zadanie powyższe może bardzo ułatwić. Sądzę, że na podstawie tego dzieła możnaby teraz ułożyć specyalny słownik naszej mowy poetycznej, uwzględniając przedewszystkiem eufonję, subtelność, plastykę, malowniczość i swojskość wyrażeń. Byłaby to praca bardzo wdzięczna, mogłaby jednak być dokonaną chyba tylko pod redakcyą filologów i poetów zarazem.

Wykaz stóp skonstatowanych

Typy rytmiczne	Formuły	Nazwy	Projektowane nazwy polskie.
I Stopy dwuzgłoskowe	´— ·—	spondej daktyliczny. . .	ważniki . . .
	·— ´—	spondej anapestyczny. .	
II Stopy trzyzgłoskowe	´— ‿ ◡̇	daktyl	wiestnik . . . .
	◡̇ ´— ‿	amfibrach I	(bujki) gawędziarze
	‿ ´— ◡̇	amfibrach II	
	◡̇ ‿ ´—	anapesty	budniki . . . .
	·— ◡́ ‿		
III Stopy czterozgłoskowe	‿ ″— | ‿ ´—	dyjamb spadający	(gwarki) dwugwarki
	‿· ´— | ‿ ″—	dyjamb podnoszący się	
	″— ‿ | ´— ‿	dytrochej spadający. . .	(szczebiotki) dwuszczebiotki
	´— ‿ | ″— ‿	dytrochej podnoszący się	
IV Stopy pięcio- i sześcio-zgłoskowe	´— ‿ | ″‿ ◡ ◡	trochejo-trybrachus . . .	(paciórki) dwupaciórki
	◡̇ ◡ ◡ | ″— ‿	trybracho-trocheus. . . .	
	◡ ◡̇ ◡ | ″‿ ◡ ◡	podwójny trybrachus I	
	◡̇ ◡ ◡ | ″‿ ◡ ◡	podwójny trybrachus II	

w metryce wiersza polskiego.

Iloczas zgłosek wyrażony w częściach tempa sercowego.	Iloczas zgłosek wyrażony w częściach sekundy.	Przybliżony iloczas stóp, wyrażony w częściach sekundy.
$\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$	$\frac{2}{5} + \frac{2}{5}$	$\frac{4}{5}$
$\frac{1}{2} + \frac{1}{6} + \frac{1}{3}$	$\frac{2}{5} + \frac{2}{15} + \frac{4}{15}$	$\frac{4}{5}$
$\frac{1}{3} + \frac{1}{2} + \frac{1}{6}$	$\frac{4}{15} + \frac{2}{5} + \frac{4}{15}$	$\frac{4}{5}$
$\frac{1}{6} + \frac{1}{2} + \frac{1}{3}$	$\frac{2}{15} + \frac{2}{5} + \frac{4}{15}$	$\frac{4}{5}$
$\frac{1}{3} + \frac{1}{6} + \frac{1}{2}$	$\frac{4}{15} + \frac{2}{15} + \frac{2}{5}$	$\frac{4}{5}$
$\frac{1}{2} + \frac{1}{3} + \frac{1}{6}$	$\frac{2}{5} + \frac{4}{15} + \frac{2}{15}$	$\frac{4}{5}$
$\frac{1}{6} + \frac{1}{3} + \frac{1}{6} + \frac{1}{3}$	$\frac{2}{15} + \frac{4}{15} + \frac{2}{15} + \frac{4}{15}$	$\frac{4}{5}$
$\frac{1}{3} + \frac{1}{6} + \frac{1}{3} + \frac{1}{6}$	$\frac{4}{15} + \frac{2}{15} + \frac{4}{15} + \frac{2}{15}$	$\frac{4}{5}$
$\frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$	$\frac{4}{15} + \frac{2}{15} + \frac{2}{15} + \frac{2}{15} + \frac{2}{15}$	$\frac{4}{5}$
$\frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$	$\frac{2}{15} + \frac{2}{15} + \frac{2}{15} + \frac{4}{15} + \frac{2}{15}$	$\frac{4}{5}$
$\frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$	$\frac{2}{15} + \frac{2}{15} + \frac{2}{15} + \frac{2}{15} + \frac{2}{15} + \frac{2}{15}$	$\frac{4}{5}$

XXIV.

Klasyfikacja. Antyspasty i pauzy.

Tablica na dwuch stronach poprzednich przedstawia nam klasyfikację polskich stóp metrycznych z ukazaniem iloczasu każdej zgłoski; klasyfikacja to jednak, pomimo udoskonalenia swojego, wyłącznie gramatyczna i, bądź co bądź, sztuczna, oparta jest bowiem na ilości zgłosek, na ich tempie, nie zaś na zależności ich antropofonicznej od tętna serca naszego.

Owoż, na podstawie wywodów naszych dotychczasowych możemy teraz wszystkie te stopy uklasyfikować też w sposób naturalny — antropofoniczny. Przedstawią się nam tym sposobem następujące trzy typy prozodyjne:

I. Stopy spadające:

a)	$(S_1 S_2 S_3 p\ s_1 s_2)$ daktyliczne	—́	—̇	spondej daktyliczny
		—́	⏑ ⏑̇	daktyl właściwy
		⏑ —̋	⏑ —́	dyjamb daktyliczny
		⏑⏑́⏑	⏑ —	jambo-trybrachus —
		⏑ —̋	⏑⏑̇⏑	trybracho-jamb —
		⏑⏑́⏑	⏑⏑̇⏑	dytrybrachus daktyliczny
b)	$(S_2 S_3 p\ s_1 s_2 S_1)$ dytrocheiczne	—́	—̇	spondej trocheiczny
		—̋ ⏑	—́ ⏑	dytrochej właściwy
		⏑́⏑⏑	— ⏑	trochejo-trybrachus —
		—̋ ⏑	⏑̇⏑⏑	trybracho-trochej —
		⏑́⏑⏑	⏑̇⏑⏑	dytrybrachus trocheiczny

II. Stopy podnoszące się:

	⏒ — — ′	spondej anapestyczny
	◡ ⏑ — ′	anapest właściwy
	⏒ — ◡́ ⏑	spondejo-anapest
a) ($s_1 s_2 S_1 S_2 S_3 p$) anapestyczne	⏒ ⏑ ″ ⏑	dytrochej anapestyczny
	— ⏑ ◡́ ◡ ◡	trochejo-trybrachus —
	◡ ◡ ◡ ″ ⏑	trybracho-trochej —
	◡ ◡ ◡ ◡́ ◡ ◡	dytrybrachus anapestyczny
	— ⏒ — ′ —	spondej jambowy
	⏑ ⏒ ⏑ ″	dyjamb właściwy
b) ($p\, s_1 s_2 S_1 S_2 S_3$) dyjambowe	⏑ — ◡ ◡́ ◡	jambo-trybrachus —
	◡ ◡ ◡ ⏑ ″	trybracho-jamb —
	◡ ◡ ◡ ◡ ◡́ ◡	dytrybrachus jambowy.

III. Stopy bujające:

	⏑ — ′ ◡	amfibrach I (prawy)
($s_2 S_1 S_2 S_3 p\, s_1$) amfibrachiczne	◡ — ′ ⏑	amfibrach II (lewy)
	⏑ ⏑ — ′ — ⏑	Peon III (amfibrachiczny)
	⏑ ⏒ ⏒ ⏑	*antispastus.*

Oto naturalny (antropofoniczny) podział form rytmicznych w poezyi naszej i w muzyce wokalnej (*recitativo*). W podziale tym znajdzie rozważny czytelnik kwintesencyę wszystkiego, co w pracy tej wypowiedziane zostało: sądzę zaś, że jeśli nie każdemu z rymotwórców, to przynajmniej znawcom śpiewu nietrudno będzie zrozumieć rzecz i zgodzić się na powyższą klasyfikacyę.

* * *

A więc:

W każdym gatunku rytmu rozciągłość stóp jest stała antropologicznie — wynosząca sześć chwil, czyli naturalną, ludzką jednostkę czasu (sercowy iloczas).

Ożywienie jednak, utreszczenie fonacyjne wszelkich stóp rytmicznych w poezyi może być rozmaite, zależnie od dykcyi: już-to powolnej, już prędszej, już wreszcie bardzo szybkiej. Gdy ilość zgłosek w stopie przewyższa ilość chwil (6), mowa przestaje być wyraźną, a więc nie może być estetyczną.

Prędkość dykcyi zależy głównie od ilości zgłosek tezysowych, rytm dykcyi zależy jedynie od ars; arsa więc jest wytyczną zasadą metryki, i nie po ilości zgłosek, ale po charakterze samych ars istotne typy i rodzaje rytmu powinny być rozpoznawane.

Stopy więc rozróżniamy: 1) typowo, ze względu na umiejscowienie samej arsy; 2) rodzajowo, ze względu na jej charakter; 3) gatunkowo, biorąc pod uwagę różną poszczególną rozciągłość zgłosek, będącą, rozumie się, w ścisłej zależności od liczby tychże, i wreszcie, 4) ze względu na pauzy rozróżniamy odmiany gatunków.

Arsa w stopie prawie zawsze jest jednozgłoskowa. W tak zw. dytrochejach i dyjambach i w różnych gatunkach rytmu paciórkowego druga arsa, którąśmy nazwali arsą słabą (rutynicznie, ułatwiając sobie narazie zrozumienie rzeczy), właściwie do tezysów powinna być zaliczaną, bo nie jest ona współrzędna ze skurczem komór sercowych, wyróżnia się zaś (i to nie zawsze) tylko długością, a nie podniesieniem — uwypukleniem poetycznym.

Są jednak wypadki rozkładalności istotnej arsy. Poniekąd, widzieliśmy już to zjawisko metryczne przy rozbiorze staro-greckich anapestów i naszego rytmu paciórkowego. W takich atoli stopach faktycznie zazwyczaj z części ars wykształcają się tezysy, sama zaś arsa z dwuchwilowej przechodzi w jednochwilową, a z trzychwilowej — w dwuchwilową, lub nawet również w jednochwilową i bądź co bądź, część jej akcentowana poetycznie pozostaje zawsze jednozgłoskowa. Przykładem zaś niewątpliwego rozłożenia się arsy może nam posłużyć t. zw. rytm antyspastyczny.

* * *

A czyżby w naszym języku polskim mogły się wytwarzać i właściwe *antyspasty* | ⏑ ´– ´– ⏑ | ?

Posłuchajmy, co o tem napisał Wł. Zagórski, a więc ten z naszych rytmologów, który usiłuje duszę tchnąć w bezduszną naszą naukę o rytmie:

„Jedną z podstawowych zasad wszelkiej rytmiki jest obowiązek unikania zbieżności akcentowanych zgłosek, czyli t. zw. antispastycznej konstrukcyi (⏑ ´– ´– ⏑), do której połączenie jambu, lub anapestu z daktylem albo też trochejem daje początek. Konstrukcya taka czyni dykcyę twardą i nieprzyjemnie razi wrażliwe ucho. Oczywista rzecz, iż tutaj, jak wogóle wszędzie, dopuszczone są wyjątki,

oraz, że twardość taka może w wymogach formy znaleźć swe wyjątkowe usprawiedliwienie..... Pozatem jednak mogą antispastyczne konstrukcye jedynie tylko w humorystycznych wierszach być użyte, gdzie ich też przeważnie używali Grecy i Rzymianie. W istocie, jest coś drwiącego, coś rubasznego w zderzeniu się akcentowanych zgłosek, coś, co w celach humorystyki może być z powodzeniem wyzyskane. Oto przykład takiego efektu. Ażeby go lepiej uwydatnić, raczy łaskawy czytelnik z większym naciskiem wymawiać akcentowane zgłoski, uwidocznione tu odmiennym drukiem:

Mòn*sieur Lo*lo | to *szyk chło*piec
Ca*ca*ny;
Ma *szkło w* oku | i *łeb sło*mą
Na*dzia*ny.

Czytelnik widzi stąd, jak błędną jest konstrukcya taka tam, gdzie nie chodzi o wywołanie humorystycznego efektu, lecz owszem, o wyrażenie uczuć miękkich i rzewnych“ (*Wędrowiec*, 1896, № 49, str. 443).

Cenne jest bardzo zdanie powyższe, w jakich wypadkach rytm antyspastyczny może być użyty w poezyi i rozumie się, uznajemy je najzupełniej; zastanówmy się jednak, czy istotnie np. w przytoczonej zwrotce mamy rytmiczne zderzania się dwuch przeciwnych sobie ars i czy takie zderzania, jakie tu wyczuwamy i konstatujemy, mogą w jakimkolwiek innym wypadku, jako takie, razić nasze ucho nieprzyjemnie: oczywiście, antropofonicznie, a nie psychofonetycznie rzecz uważając.

Zdaje się, że nie. Bo też w takich antyspastach nie ma zgoła zbieżności dwuch podnośników, należących do dwuch stóp sąsiednich. Zastanowiwszy się bowiem, łatwo dojdziemy do przekonania, że właściwie są to stopy jednolite, wykształcone ze zwykłych amfibrachów przez rozłożenie się ars na dwie zgłoski: co nietrudno sprawdzić, choćby na podstawie zupełnego iloczasowego i rytmicznego równoważenia się tych stóp z każdą trzecią, która już tu jest niewątpliwym amfibrachem.

Zauważmy więc, jak błędnie, z gramatycznego punktu widzenia, podobne antyspastyczne konstrukcye określono, jako połączenie jamba z trochejem. O jambach, albo trochejach mowy tu nawet być nie może, bo też w metryce ludzkiej nawet nie istnieją podobne stopy:

istnieją tylko, jak to już wiemy, t. zw. dytrocheje i t. zw. dyjamby. Racyonalnie, antropofonicznie rzecz uważając, te konstrukcye są to amfibrachy z charakterystycznie ożywionym tempem zgłosek, przekształcone więc wskutek dwusylabnego obciążenia arsy.

Tezy w takich amfibrachach są już obie zazwyczaj jednochwilowe, kojarzące się w interpretacyi z drugą i pierwszą chwilą skurczu przedsionków sercowych; pierwsza zaś dwuchwilowa zgłoska arsowa kojarzy się z pierwszą i drugą chwilą skurczu komór, druga zaś również dwuchwilowa — z trzecią chwilą i z pauzą zupełną. Podobnie więc, jak w zwykłych bujkach (amfibrachach), mamy i tu w samym środku stopy zlanie się dwuch chwil w jeden akcent poetyczny — w jedną arsę.

Tak wskazuje teorya, tak też ucho nasze wyczuwa i tak możemy sprawdzić rzecz introspekcyjnie i wprost fizyologicznie.

Podobnież nie wykażemy i nie odczuwamy też istotnego zderzenia się dwuch ars i w innych przykładach, podanych z tegoż względu w pomienionej rozprawie: „Czem jest forma w poezyi“. W wierszu np. A. Chodźki:

Piękny Lewenty z wierzchu *gór*
*Spusz*czał się na rozłogi;
W górach, gdzie głucho szumiał *las*,
*Cha*ron zły stał u drogi...

arsy, tkwiące w obu końcówkach męskich, oddzielone są odpowiednią, łagodzącą, trzychwilową pauzą od arsowych akcentów na początku drugiego i czwartego wiersza. Zresztą, zgoła nie przeczę, że wiersz ten piękniej brzmi, poprawiony przez W. Zagórskiego:

Piękny Lewenty z wierzchu gór
Zstępował na rozłogi;
W górach, gdzie głucho szumiał las,
Zły Charon stał u drogi...

Co nietrudno również uzasadnić na podstawie naszej teoryi rytmu. Bo też A. Chodźko nie był zgoła mistrzem w sztuce rymotwórczej.

Uwzględniając dane powyższe, łatwo też możemy zdeterminować osobliwy rytm i w następujących lirycznych wierszach, pełnych grozy tragicznej, a przytoczonych w tejże rozprawie:

p	$s_1 s_2$	S_1	$S_2 S_3$	$p\ s_1 s_2 S_1$	$S_2 S_3$	p	$s_1 s_2$	S_1	$S_2 S_3$	p	$s_1 s_2 S_1$
Prze	by	ty	ból	— — —	pła	cisz	no	wą	mę	ką	$\overline{\wedge}$
∪	′	∪	″	.	″	∪	′	∪	″	∪	′ ∪

I chcąc się mścić — mścisz się wiecznie, ' lecz na sobie,
Bo każdy cios — twą zadany | ręką $\overline{\wedge}$
Spycha cię w dół — we krwi i ża|łobie.... $\overline{\wedge}$

Mamy więc tu już jakby istotne konstrukcye antyspastyczne, bo powstałe wskutek zestawiania się dwuch stóp rzeczywistych: właściwego (podnoszącego się) dyjambu i właściwego (spadającego) dytrocheja. Przedłużenie jednak ostatniej zgłoski stopy pierwszej do wartości trzech chwil i więcej, oraz odpowiednio łagodząca pauza, niedopuszczają i tutaj do nieestetycznego starcia się podnośników (ars) rytmicznych.

Podobnej konstrukcyi używają niekiedy nasi poeci i w innych wierszach: np. w t. zw. trocheicznych — ośmiozgłoskowych: zestawiając dytrochej anapestyczny z dytrochejem właściwym, i intuicyjnie tym sposobem, odpowiednio do osnowy, formę urozmaicając. Przypomnijmy sobie np. przepowiednię Zoryny w „Rusałkach“ J. B. Zaleskiego:

′ ∪ ″ ∪ | $\wedge$ | ″ ∪ ′ ∪
Idziesz na świat, | . | Bóg wie po co:
Czego pragniesz, nie pozyskasz.
Tę utracisz, co dziś ściskasz,
Smutki młodość zakłopoczą....

Z naszego stanowiska rzecz uważając, mamy w tej zwrotce bezwarunkowo konstrukcye antyspastyczne. A przecież według takiego rytmu wiersz ten deklamujemy.

Właściwie zaś mówiąc, to powyższa zwrotka Zaleskiego w ten sposób czytana przestaje być czterowierszową, staje się ośmiowierszową, bo *stałość pauzy w wierszach jest zarazem oddzielaniem się tychże*. Wskutek tego każdy wiersz jedynasto-zgłoskowy rozpadł się na dwa np. w Mickiewiczowskim „Wezwaniu do Neapolu“. Nie stosują się zaś do tej zasady tylko wiersze, lubo ze stałą pauzą pośrodku, to jednak stale rytmicznie równoważące się z podobnemiż wierszami bezpauzowemi, oraz wiersze aczkolwiek pozbawione pauzy na końcu, równoważące się jednak z innemi z taką pauzą. Każdy np. drugi wiersz w znanych już nam dystychach elegijnych greckich i łacińskich pozostaje w swojej całości, nie rozpada się na dwie odrębne

części; podobnież i wiersze Mickiewicza w „Powieści Wajdeloty“ są z tego względu jednolitemi wierszami, a nie rozciętemi, jak to wielu uważa.

Wracając zaś do powyższego rytmu dytrochejo-antyspastowego, to weźmy jeszcze np. takie wierszyki, napisane przez poetę bądź-co-bądź według zasady powyższej:

. . . .

Smaczne piwko
Popijają,
Dawne czasy
Wspominają.

* * *

Toż zabawa,
Toż uciecha,
Aż wokoło
Idą echa.

* * *

Śmiech, tupanie,
Śpiewy, gwary —
Co niedziela
W karczmie starej....

(*Or—ot*)

W ten sposób instynktowo czytamy podobnego rodzaju wrotki, gdyż w przeciwnym razie pauzy na końcach tych wierszyków byłyby zadługie — całotchnieniowe, $^4/_5$ sekundy wynoszące.

W takich przykładach uwidocznia się nam zarazem uboczne powinowactwo między dytrochejami podnoszącemi się i spadającemi. Podobnež powinowactwo istnieje między dwoma rodzajami dyjambów. To było powodem, że dotychczas i w jednej i w drugiej parze tych form rytmicznych nie odróżniano nietylko typowej, ale zgoła żadnej ich odrębności. Powinowactwo łudziło tak, jakby już było nie spokrewnieniem nawet, ale wręcz zjednoczeniem.

Prawda jest, że wogóle stychiczne utwory dytrocheiczne lub dyjambowe, zwłaszcza dymetry, czytamy w ten sposób, że raz-wraz przy każdej nadarzającej się okazyi, na krótko przynajmniej, przechodzimy z rytmu podnoszącego się do rytmu spadającego; ale to niezbędne w tym razie przeplatanie się dwuch form wersyfikacyjnych nie umarza i w jednym i w drugim wypadku zasadniczej różnicy między dwoma rodzajami tegoż rytmu.

Przeplatanie to zaś niezbędne jest choćby i z tego względu, że w razie przeciwnym w toku słów tylkobyśmy kiedy-niekiedy robili pauzę logiczną i do tego cało-tchnieniową, nie mielibyśmy zaś całkiem właściwych półtchnieniowych ($^2/_5$ sekundy) pauz na końcach wierszy.

Czytajmy np. W. Pola:

. . . .

Lecz gdyś w świecie trochę pożył,
I zobaczyć chcesz już ludzi
Takich, jako Bóg ich stworzył:
To się przypatrz im na Żmudzi.....

Między pierwszym a drugim wierszem niema tu całkiem przepusty: to też dwa te wiersze, tylko przez rymową i rytmiczną analogję z innemi, nie stanowią jednej całości. Po drugim i trzecim wierszu są łatwe do wyjaśnienia pauzy półtchnieniowe, po czwartym — całotchnieniowa logiczna, i t. d. Obacz też na str. 195. i 196. interpretację takich wierszy według samego W. Pola.

Tak samo np. i rytm trybracho-trocheiczny raz-wraz z podnoszącego się przechodzi w spadający, dla urozmaicenia ruchu i wytwarzania się właściwych pauz poetycznych. Skonstatować to możemy choćby np. w następującym (z małą zmianą) wierszu Konopnickiej z Heinego przełożonym:

Nie kwituj życia | z rozkoszy działu, | ⋀
Gdy je masz jedno; | ⋀
A jeśliś pewny swojego strzału,
Wal w samo sedno.
Chwyć za czub szczęście i nim przeminie,
Dzierż należycie.
I radzę, ściel swe gniazdko w dolinie,
A nie na szczycie.

Gdy zaś rytm jest rzeczywiście jednostajny, a wiersze podobnież krótkie i nie splatające się w strofy, lub splatające się, ale tak, że pauzy całotchnieniowe powstrzymywałyby naturalny bieg dykcyi: to szeregi niezbędnie muszą być stale, lub w małych odstępach katalektyczne, pauzy zaś są wtedy dopełnieniem stóp. Dla przykładu weźmy jeszcze ten dyjambowy czterowiersz:

Dwa źródła sączą dla cię strumień czysty, ⋀
Czy ból cię żre, czy ssie uciecha: ⋀ ⋀

Rodzinna twoja strzecha ∧

I grób ojczysty. ∧ ∧

(Hodi-Tokarzewicz, przekł. z *Puszkina).*

W podobny sposób łatwo możemy konstatować i wyjaśniać przedmiotowo wszelkie inne zjawiska pauz poetyckich.

* * *

Każdy wogóle taki fakt rytmologiczny ujawnia się nam, jak to już wiemy: albo 1) czysto podmiotowo, w słuchu naszym; albo przedmiotowo — wewnętrznie, gdy uważamy spółrzędność rytmu 2) z akcyą serca, lub 3) z rytmem tchnień, lub też 4) wprost z ruchem chodu naszego; albo wreszcie 5) wyprowadzić go możemy spekulacyjnie — teoretycznie, na podstawie innych faktów skonstatowanych uprzednio. Wszelkie zaś takie spostrzeżenia, takie wnioski uczynione tu w którymkolwiek z tych pięciu zadziergnień dla myśli badawczej, w każdym z czterech innych — powinny się sprawdzać.

Oczywiście, że nietylko w pierwszym wypadku, ale poczęści i w następnych podmiotowość nasza nie może się tu nie zaznaczać. Wyłoni się jednak zawsze w rezultacie pewna wspólnie wyczuwana szematyczność — typowość zjawiska, będąca dla sądu naszego przedmiotowością. Typowość — mająca więc naukową wartość i wogóle tak w tej, jak i we wszystkich innych dziedzinach myśli ludzkiej, sprawiająca mniej lub więcej, że, bądź co bądź, nawzajem jakotako porozumiewamy się ze sobą.

* * *

Gdybyśmy więc teraz w ten sam sposób uklasyfikowali np. jeszcze raz typy, rodzaje i główne gatunki metryki starożytnej, doszlibyśmy, jak to już zgóry nietrudno przewidywać, mniej więcej do tych samych rezultatów. Bo nie zapominajmy, że ta ostatnia nasza klasyfikacya jest zarazem jeszcze jedną i zapewne już ostateczną krytyką naszych klasyfikacyi poprzednich. Nie odrazu bowiem, ale dopiero po kilku zachodach udało się nam tu całkowicie wybrnąć z utwierdzonej scholastycznie rutyny konserwatywnej.

A więc niema żadnej różnicy pomiędzy naszą metryką, a metryką Homera, Wirgiljusza?...

Owszem, jest. Ale nie różnica istotna, prozodyjna, tylko różnica ujawniająca się wskutek zastosowania się poetyki do innej, nowoczesnej kultury estetycznej, oraz innych usposobień naszych.

A więc przedewszystkiem różnica wskutek mniejszego gramatycznego uprzedmiotowienia formy poetyckiej, na co już zwracaliśmy uwagę wielokrotnie. Wykażmy teraz drugą różnicę, również nie istotną, niemniej jednak ujawniającą się wybitnie.

Tajemniczość, oraz płomienność i nieznana przedtem subtelność (muzykalność) fantazyi i uczuć ludzkich, wyrażające się w poezyi romantycznej (a zasadniczej cechy romantyzmu poezya nieprędko, a może i nigdy się nie pozbędzie), wytwarza częste kurczenia (systole) i rozszerzania się zgłosek (diastole) do wartości nietylko dwuch lub trzech chwil, ale częstokroć stóp całych; oraz wielką obfitość pauz (przepust) poetyckich, jakiej również nie spotykamy w wierszu Greków i Rzymian — pauz o naturze psychicznej (romantycznych), obok zwykłych, zależnych od fizjologii oddechu naszego.

Te właśnie liczne skurczenia, rozszerzenia i przepusty to jeszcze jeden ważny czynnik, utrudniający racyonalne determinowanie rytmu poezyi nowożytnej: zwłaszcza, jeśli w tym względzie nie kierujemy się zasadą racyonalną — antropofoniczną i nie własną podmiotowością uwrażliwioną estetycznie, ale wprost zgóry powziętemi bezdusznemi formułami, prawie zawsze, jak się pokazało, oznaczonemi niedokładnie, a częstokroć nawet wprost błędnie.

Oto, sądzę, wykazaliśmy też jeszcze jedną z ważnych przeszkód utrudniających (nie mówię, że czyniących niemożebnem) zastosowanie np. daktylicznego heksametru w literaturach nowożytnych.

Gienjalny Goethe, intuicyjnie i refleksyjnie uchwyciwszy właściwy ton-sielankowo-nowożytno-klasyczny, dał nam taki heksametr np. w „Hermanie i Dorotei“ — wiersz conajwyżej mniejszą doskonałością, w zasadzie jednak niczem nie różniący się od wiersza homerowego. Mickiewicz zaś w „Powieści Wajdeloty“ nie mógł się zadowolnić podobną klasyczną wersyfikacją: wprowadza więc częste pauzy pośrodku swoich heksametrów, tym sposobem z ogromnym poczuciem artyzmu dając wierszowi temu nastrój elegijno-romantyczny. Stworzył więc romantyczny heksametr — wiersz nieocenionej wartości dla każdego, kto lubi poezyę i zna się na poezyi.

XXV.

Zakończenie (uwagi ogólne).

Tak więc mniej więcej przedstawia się sprawa rytmu w poezyi polskiej.

Rozumie się, gdybyśmy go chcieli oceniać według wymagań w starożytności, to wtedy nawet w najpiękniejszych wierszach, przytoczonych w rozdziałach poprzednich, musielibyśmy wykazać bardzo wiele usterek. Powstrzymajmy się jednak w tym razie od sądu ujemnego.

Zauważmy przedewszystkiem, że wobec efektów rymowania, oraz chwiejności t. zw. zer fonetycznych, rytmika nasza do pewnego stopnia już nie potrzebuje tego doskonałego uprzedmiotowienia się, jakie miała w poezyi wyłącznie rytmicznej u Greków i Rzymian.

Pamiętajmy też i to, że tworzenie dłuższych poematów ze stopami stale jednolitemi w żadnym języku nie jest i nie było możliwe i ze względów faktury i, co ważniejsza, ze względów artystycznych; niektóre zaś u nas usiłowania w tym kierunku są właśnie jednym z ważnych dowodów, że poglądy nasze dotychczasowe na znaczenie rytmu w poezyi były nie dość racyonalne i jednostronne bardzo.

Wykazywaliśmy, jak niewiele byłby wart np. heksametr epiczny, złożony z samych daktylów, lub z samych spondejów, lub też choćby tylko z następstwem stale ustosunkowanym jednych a drugich; a powiedziałbym też, że i w lirycznych i wogóle w drobnych kreacjach poetyckich nie należy się nam zbyt natarczywie ubiegać o przedmiotową jednolitość stóp, ani też o gramatycznie idealną ich eufoniczną doskonałość: a to, choćby ze względu na rodzaj naszej

mowy poetyckiej, wprawdzie jako materyał bogatej bardzo, ale nie wykształconej jeszcze tak miłodźwięcznie, jak ostatecznie wykształciła się niegdyś np. ù Greków starożytnych.

Zresztą i to należy uwzględnić, że dopóki ma w sobie poezyę dusza narodu naszego, to osnowa będzie dla nas zawsze cenniejszą od formy i dla osnowy łatwo usterki w formie będziemy wybaczali.

„Czaty“, „Trzech Budrysów“.... Mickiewicza, „Sokół“... Wincentego Pola, „Duma o Emirze Rzewuskim“... Słowackiego, „Kuzynka“ i wiele innych utworów Zagórskiego, poezye Asnyka, Bartusówny, wiele utworów Konopnickiej, Gomulickiego, Tetmajera, Orota i innych — oto kierunki i wzory możliwie najdoskonalszej metryki w poezyi polskiej. Tylko bowiem w takich mniej więcej granicach zastosowany rytm pozwala nam piękność maksymalną wywiązać z mowy naszej.

Możnaby też i u nas ukazać poezye z rytmiką bardzo wytworną pod względem formalnym, ale za to w wiarszach takich spotykamy zazwyczaj już tylko poetyzowaną frazeologję, wśród której, jeśli się trafi myśl, to tak, jakby zabłąkana przypadkiem.

I rzeczywiście, najwyższą doskonałość rytmiki i melodyi wiersza osiągamy najczęściej kosztem nietylko plastyki słowa, ale też i ogólnej logiki artystycznej: metafory bowiem i wogóle postacie retoryczne w tych razach zazwyczaj nie są już symboliką właściwą mowie poetyckiej: słowiki np. będą tu śpiewały nietylko do Ś. Wita, ale aż do Wszystkich Świętych, zwykły szum leśny będzie porównany do grzmotów i piorunów i t. d. Wytwarza się tym sposobem impresjonizm w złym znaczeniu tego wyrazu, jakieś *baroko* bardzo niezdrowe dla poezyi.

A więc, dla osiągnięcia możliwej formalnej doskonałości w utworach poetyckich, nie stawmy sobie zbyt wygórowanych i częstokroć niepotrzebnych, jednostronno-teoretycznie wyprowadzanych wymagań, aby czasami zamiast pożytku, szkody nie przynieść literaturze ojczystej.

Unikanie np. t. z. „rozziewu“ ważne było w poezyi starożytnej z powodów, o których na swoim miejscu mówiliśmy; w naszym zaś spółgłoskowym języku, w którym stały, psychofonetyczny akcent nie zgłoski akcentuje, ale jest właśnie wykładnikiem podziału zdań na wyrazy, unikanie to nie może już mieć tego znaczenia. Nasza więc zbytnia zawziętość w tym kierunku byłaby już raczej doktrynerstwem, niż

estetyczną aspiracyą; sądzę więc, że i tę sprawę należy prawie całkiem pozostawić intuicyi rymopisów i artystów języka naszego.

Toż samo sprawę t. zw. kakofonii spółgłosek...

Wspaniale brzmi np. wiersz Mickiewicza:

Gdy mistrz praw świętych ucałował księgi...

Zbieg konsonantów *strz* i *pr* nie jest tu zgoła kakofonją i wymowy też nie utrudnia, owszem, ma tu swoje artystyczne uzasadnienie.

Albo wiersz tegoż Mickiewicza:

W pośród krążących czarnych chmur powodzi...

Powtórzenie, a właściwie przedłużenie pośrodku tego wiersza spółgłoski przydechowej *ch* jest tu jakby naśladowaniem chuchnięcia — tworzącego parę, a więc niby pierwiastku onomatopeicznego (dźwiękonaśladowczego) w wyrazie *chmura*. To też przepyszna jest plastyka w tych słowach.

Podobnież nie wyczuwamy zbieżności jednakich zgłosek, chociaż teoretycznie możemy ją wykazać w wierszach:

Zapala się i gaśnie niedostrzeżon w chmurze. ..
Czyś zaoczył zająca. co na stepie skacze....

W tych wierszach bowiem spółgłoski środkowe: pierwsze *n* i pierwsze *c* są pod wpływem tak silnej arsy, że powtórzenie ich w następnej zgłosce staje się prawie nieuchwytne.

A jednak, wszystkie te wyborne, przytoczone tu wiersze znalazłem z powodu ich rzekomej kakofonii na indeksie u jednego z bardzo wybitnych pisarzów naszych.

Radość, utęsknienie, zachwyt.... jakże często wyrażają się w poezyi stałym następstwem jednakowych samogłosek akcentowanych, np.:

I czasem myślę, żem ja tylko spał,
Że całe życie moje było snem...
Zbudzę się, r*a*j ten odn*a*jdę, com mi*a*ł
W dzieciń每stwie mem.

Albo:

Tam niechaj *o*rły kr*ą*żą mi nad czołem,
Wiatr łamią piersią i skrzydłami sieką....
(*K. Tetmajer*)

A ileż to ekspresyi poetyckiej mamy częstokroć właśnie w szeregach jednozgłoskowych wyrazów; chociaż w zasadzie szeregów takich unikać należy, np.:

Słowiczku *mój, a leć, a piej....*
(*A. Mickiewicz*)

Albo:

Niech będzie światu *wszerz i wzdłuż*
Anielskie pozdrowienie;
Od ziem do ziem, od mórz do mórz
Sen dobry i spocznienie.

. . . .

Tu łkanie fal i wichru jęk,
Mrok głuchą leży ławą:
Na placu *śmiech i gwar i dźwięk,*
Latarnie lśnią jaskrawo.
(*K. P. Tetmajer*)

*
* *

Nie jest to zaś rzecz małoważna, poczucie tej miary formalnej, w których granicach utrzymuje się istotna poezya, a poza którą rozpoczyna się już tylko przeżuwanie frazesów poetyckich. Miara ta jest w zależności od eufonicznego rozwoju języka i do stopnia tego rozwoju niezbędnie musimy ją stosować. Nie zapominajmy bowiem, że w istotnej poezyi niema ani jednego pierwiastku poetyckiego, a więc i eufonicznego i rytmicznego, któregoby motyw nie był rozproszony w mowie narodowej, w naszej mowie potocznej, zwłaszcza nie mającej świeżych naleciałości zagranicznych i nie wykrygowanej małodusznie przez „gramatykę“ kurjerkową (*muraż, szklany....*). To nie komunał, to fakt. Gienjalnemi też poetami są właśnie ci, którzy te motywy umieją wyczuwać, uchwycić intuicyjnie i zużytkować w dziełach swoich, to jest zidealizować artystycznie, bez zatarcia charakteru właściwego. Dzieła te zaś właśnie dlatego wywierają na nas taki urok porywający, dla tego są taką potęgą społeczną, że rozświadamiają i ujawniają nam te idee i te harmonje, co przedtem bezwiednie utęsknione tkwiły w niewynarodowionych instynktach duszy naszej. Powtarzam: w instynktach niewynarodowionych, bo hybrydyzm, kosmopolityzm nie wyda z siebie poezyi, ani też nie będzie się nią zachwycał i orzeźwiał, bo sam przez się jest jej zaprzeczeniem zupełnym, bo jest doktryną bezduszną, konwencyonalnie pustkę serca ludzkiego zapełniającą.

A więc, mówiąc o naszej formie poetyckiej pod koniec niechcący wypadło nam i o jej treść potrącić. Jeśli zaś w jednym z poprzednich rozdziałów wyraziłem nawiasowo uwagę o małym locie najnowszych przejawów twórczości, wyrażanych u nas mową rymowaną, to tu miejsce, aby się z tego wytłómaczyć.

Wiem, nie brak u nas po dawnemu i usiłowań zacnych i serc podniosłych i talentów niepospolitych, ale nie wydają się zdrowemi te prądy, które nadały jakby dominujący kierunek współczesnemu naszemu rymotwórstwu. Krótko powiem: ani frazeologja filisterska, ani lubieżno-sentymentalny flirt wraz ze swoją „nirwaną“ paryską, ani nawet jakabądź propaganda socyalna nie są poezyą, bo nie mogą być u nas istotnym wyrazem duszy poetycznej.

„Trylogja“ Sienkiewiczowska jest chyba nowym niezbitym dowodem, że w społeczeństwie naszym utwory powstałe bezpośrednio z duszy narodowej mają wziętość i uszlachetniający wpływ owiele potężniejszy, niż wytwory zagraniczne i tendencyjne, skojarzone z tak zwaną aktualnością.

Nie przeczę, że w produkcyach poetycznych np. Francyi nowoczesnej są wzory nieprześcignionego artyzmu. Łatwo się o tem przekonać, choćby tylko poznawszy je w ślicznych przekładach A. Langego. Ze wszech miar zasługują, żeby je poznać. Dobrze więc i poecie polskiemu skąpać się w takiej poezyi, ale utonąć w niej, rozzmysłowić i rozsentymentalizować się sztucznie na sposób paryski nie przyniesie mu zaszczytu.

Utwory poetyckie wyrafinowane pomimo swej doskonałości nie są też nigdy utworami gienjalnemi. Są to, bądź co bądź, dzieła epigonów. Dla tego też poecie, któryby miał w intuicyi pomysły oryginalne i chciał istotnie czemś nowem i wielkiem, a więc czemś, coby było poezyą i miało w sobie treść szczero-ludzką, wzbogacić literaturę ojczystą; należałoby: dla wykształcenia zmysłu artystycznego studyować starannie Sofoklesów, Homerów i wogóle przedewszystkiem literaturę Greków starożytnych, dla natchnienia zaś, dla zebrania motywów i pozbycia się maniery pseudoromantycznej badać, obok historyi i literatury swojskiej, mowę ludu naszego, mowę w najszerszym znaczeniu tego słowa, z wszelkiemi wytworami tej mowy. Skąpać się, rozpłynąć się w narodowości, tak, jak rozpłynęli się w niej: Mickiewicz, Szopen, Moniuszko.....

Możeby więc istotnie, według słów A. Langego, pieśń naszą upiększył:

Rym, jaki nam gęślarze zostawili dzicy —
Pierwotny — lub ów pieśniarz najprostszy, największy,
Wojciech święty, co śpiewał o Bogarodzicy.
Albo śpiewać, jak niegdyś Imćpan Rey z Nagłowic,
Co nie znał rymów złotych, ani dźwięcznych cytar,
Lecz miał duszę czującą i wzrok, jak ostrowidz,
I jędrnych słów na gładkość cukrzoną nie wytarł.

Zdaniem zaś piszącego te słowa, to w tej prostocie pierwotnej, w tych naiwnych utworach ludowych i staro-szlacheckich, bądź samorodnych, bądź unarodowionych, tkwią też zarodki form rytmicznych, cennych bardzo, a nie zużytkowanych dotąd w piśmiennej literaturze naszej, tak, jakby należało; form, które w poezyi czekają jeszcze na swego Szopena, na swego Moniuszkę, które mogłyby nas nauczyć właściwego unaradawiania form obcych i które same przez się mogłyby nas nanowo wprowadzić na drogę prawdziwej poezyi. „W kształtach bowiem, tworzących piękno — mówi Wundt — kryją się warunki, pobudzające nas do rozwoju idei, nazywanych wyższym uczuciem piękna; tak, że zdaje się, jak gdyby forma była tylko środkiem do ich wyrażenia“.

Dzieciń每stwem jest przypuszczać, że współczesny rozwój fabryczno-maszynowy i mieszczański konwencyonalizm i „szyk“ zdolne są wypłodzić z siebie poezję. Poezja tkwić może w naturalności, a nie w wynaturzeniu i w zdenerwowaniu, w szczerości, a nie w dworowaniu filisterskim, w uwielbieniu i podniosłości uczucia, a nie we flircie nierządnym, w syntezie i w złudzeniu (w intuicyi), a nie w analizie i rozświadomieniu [1]). W jakimkolwiek atoli kierunku podąży ludzkość, poezja pozostanie w jej instynktach: pozostanie nazawsze rozkoszą każdego szlachetnego serca, jego utęsknieniem ku wymarzonej radości na łonie przyrody i pozostanie wprost pierwiastkiem społecznym — umacniającym.

„Gdy mi ciężko na sercu — mówi J. Kotarbiński — gdy gorycz życia czuję w ustach, gdy nędza moralna ludzi owionie mnie atmosferą zaduchu i zgnilizny; wtenczas, wziąwszy Homera do ręki,

[1]) Miarą w sztuce powinna być fantazja chłopska — powiedział Słowacki. Uczucia, przeżywane przez ludzi bogatych, są owiele uboższe i ciaśniejsze od uczuć ludu pracującego — mówi L. Tołstoj.

czuję, jak zdrowe tchnienie tej młodocianej poezyi orzeźwia duszę, niby kąpiel w górskiej krynicy".

Tylko więc obyczaj i dusza takich ludzi, „jakiemi ich Bóg stworzył", może mieć w sobie treść poetyczną, może „być źródłem żywych i najwyższych natchnień", może dostarczać materyału na taką poezję, coby mogła życie dawać społeczeństwu. To też niech mi wolno będzie wyrazem uznania serdecznego dla tych pracowników, którzy ratują od zagłady naszą tradycyę i wszelkie przejawy twórczości ludu naszego, pracę tę zakończyć.

Wiazyń i Rzęgnowo, 1899.

DOPEŁNIENIA I UWAGI.

Dopełnienia i uwagi.

Str. IX. Twierdzenia, które tu na samym początku mogą się wydawać gołosłownemi, postaram się uzasadnić w innej pracy Tytuł jej: *Wykształcenie człowieka.*

—

Str. XI. Znawca języka, usiłując poprawiać innych, za każdą razą powinien odpowiedzieć zadawalająco na dwa pytania: czy forma, którą uważa za doskonalszą, jest istotnie doskonalsza pod względem fizjologicznym i psychologicznym; a więc, czy jest milsza dla ucha naszego i wygodniejsza dla narządów wymawianiowych, oraz, czy jest lepszym swojskim, przyswojonym, lub łatwo dającym się przyswoić wyrazem odpowiedniego jej psychicznego elementu. Wszelkie poprawianie mowy innych poza granicą tych dwuch względów może tylko niewiele pożytku, a dużo szkody językowi przynosić.

I.

Str. 4. W odsyłaczu słowa są M. Massoniusa. Porów. artykuły tegoż w Wiel. Enc. Ilustr. *Ewolucja* i *Filozofja* na str. 541.

II.

Str. 7. Patrz w *Bibl. Warsz.* 1898. „Obyczaje Arabów w Egipcie" przez A. Neumanową.

IV.

Str. 20. Podobno niektórzy fizjologowie zwracali już uwagę na ścisłą współrzędność kroków naszych z biciem serca. Naogół jednak, oile wiem, ten tak ciekawy i ważny fakt biologiczny jest prawie nieznany: niespopularyzowany i niezużytkowany dla diagnozy i wogóle dla celów naukowych.

—

Str. 25. Wojsko maszeruje: albo pośpiesznie, krokiem mniejszym, półtchnieniowym, albo też niekiedy wolniej: krokiem dużym, całotchnieniowym.

—

Str. 27. Ostrzegam, że podczas zmęczenia, zwłaszcza w dni upalne, pojawia się niekiedy wskutek uwydatnienia się fali wstecznej t. zw. *dwubitność* (dykrotyzm) pulsu, którą przynajmniej na sobie sprawdzałem i co narazie przy obserwacjach takich w błąd może wprowadzać.

—

Str. 28. Łatwo wyjaśnimy sobie tym sposobem też znaczenie tańca dla estetycznego wykształcenia ruchów naszych. Właśnie przez taniec ruchy te normowane muzyką, harmonijnie równoważąc się z akcją serca, wytwarzają krok pewny i wdzięczny. Ktoby chciał np. w swoim chodzie pośpiesznym pozbyć się niełądnego kroku „jednostronnego", a wciągnąć się do chodu, który nazwaliśmy pośpiesznym — dystyngowanym, to powinienby, często podczas chodzenia powtarzać w myśli jakąbądź nutę z taktem np. poloneza: nogi wtedy same do tego taktu stosować się będą i później będzie to ich chód zwyczajny pośpieszny. Nazwaliśmy zaś tamten chód „mieszczańskim", nie dla tego, żeby go przeciwstawić lepszym chodom wieśniaków. Naogół i ruchy też obu naszych „stanów" wiejskich nie odznaczają się wdziękiem. — Zauważono już dawniej u ludów dzikich owiele doskonalszą rytmikę ruchów, niż naogół u cywilizowanych.

V.

Str. 30. Ta współrzędność ruchów z akcyą serca zdaje się cechować nietylko kręgowych, ale i bezkręgowych: np. u pająków serce podczas spokoju bije około 40-stu razy na minutę, mały zaś nawet ruch stworzenia znacznie zwiększa szybkość tętna. Szybkie ruchy podwyższają szybkość pulsowania do 170-ciu, 200 i nawet 230 razy na minutę. Szybkość zwiększa się w jednej chwili, a powraca do zwykłej normy pomału. Byłoby ciekawe wykazać stosunek tej szybkości pulsu do liczby poruszeń zwierzęcia. (Ob. *Wszechświat* 900 № 40, art. K. Stołychwy).

—

Str. 32. Wsłuchujmy się też w ciszy np. w szelest młynka mikowego, który osadzają na cylindrze lampy, aby kręcąc się kopeć rozpędzał. Wkrótce usłyszymy wyraźny rytm tego szelestu: *dze-dze-dze-dze, dze-dze-dze-dze....* Weźmy się wtedy za puls, a przekonamy się, że ów rytm to bicie naszego serca. Nie sądźmy, że mocniejsze pobrzęki odpowiadają tu zawsze mocniejszym istotnie wstrząśnieniom młynka!

A więc ludzki rytm jest też stałym przyciszonym czuciem duszy naszej i ujawnia się nam częstokroć halucynacyjnie, jeśli w odczuwanej przez nas przedmiotowości zewnętrznej znajdzie się materjał właściwy, dostatecznie efektowny i bierny zarazem dla uprzedmiotowienia tego podmiotowego rytmu.

Pojmujemy więc teraz skąd się też bierze w nas i owo poczucie muzykalne, które sprawia, że na niektórych dźwiękach w muzyce, jak to już mówiliśmy, tylko domyślamy się akcentu. Są to, bądź-co-bądź, w tych razach akcenty nastrojowo-halucynacyjne. Ale dodajmy też, że rozbudza-

jący je czynnik może być niekiedy natury już czysto psychologicznej, wskutek wykształcenia się w nas idei rytmu, bądź-to ogólnej, bądź specjalnie cechującej daną kompozycyę.

—

Str. 34. Patrz w Przegl. Filoz (R. II, z. IV, str. 99) sprawozdanie A. Mahrburga z rozprawy W. Heinricha: „O wahaniach natężenia zaledwie dostrzegalnych wrażeń optycznych i akustycznych". W streszczeniu tu historycznego rysu tego zagadnienia czytamy: „....Wreszcie *Lehmann* bada stosunek tych wahań do oddechu i przychodzi do wniosku, że zależność istnieje dla wrażeń elektrycznych i nieco odmienna dla wzrokowych i słuchowych: wrażenia szczególnie wzmacniają się przy wdechu, *maximum* zaś reakcyi wypada nieco później od *maximum* wdechu; nadto *maximum* wdechu odpowiada *maximum* ciśnienia krwi w mózgu, co właśnie ma być pomyślnem dla pracy psycho-fizycznej mózgu....". Dr. W. Heinrich podobnież wykazuje, że maksymacja natężenia wrażeń przypada na okresy wydychania, „kiedy błona bębenkowa nachyla się ku wewnątrz".... Nie dał się atoli stwierdzić w tych badaniach W. Heinricha żaden określony związek z pulsem, a to pomimo kontroli: pletysmografu, pneumatografu, balonu kauczukowego w pięści i poligrafów, rejestrujących na kimografie.... A jednak, choćby powyżej opisana prosta obserwacja młynka mikowego, a przedtem zegarka, związek ten wykazuje w tych razach niewątpliwy i ścisły. Co też możemy sprawdzać i stopniowo oddalając się od miejsca szmeru: a tym sposobem też i wykazaną przez D-ra Heinricha maksymację natężenia wrażeń, przypadającą na okresy wydychania wybornie możemy obserwować.

Zaznaczam zaś, że wogóle spostrzeżenia takie najlepiej się udają w chwilach zupełnej obojętności naszej, *sine ira et studio*: dokonane więc jakby mimowolnie, t. j. jako następstwo woli nieuświadomionej bezpośrednio. Pamiętajmy też w tych razach, że $^1/_8$ sekundy (a nawet zwykle więcej) musi upłynąć pomiędzy spostrzeżeniem dwuch zjawisk współczesnych i choćby nawet współrzędnych.

VI.

Str. 40. Jeśli pamiętamy i umiemy wypowiedzieć jaki urywek np. z mów Cycerona, albo Skargi, to powtarzajmy go w myśli, idąc zwykłym krokiem spacerowym. Doskonale wtedy skonstatujemy za pomocą kroków wszystkie arsy sercowo-retoryczne, wszystkie ściągi (*systole*) i rozciągi zgłosek tego urywku i zrozumiemy, dlaczego to mowy znakomitych oratorów brzmią rytmicznie.

VIII.

Str. 64. Co do estetyki formalnej, to istnienie jej jako nauki będzie się datowało od chwili, w której ktoś wykaże prawa przedmiotowe (nie psychologiczne) piękna. (M. Massonius).

Str. 66. Porów. w Przegl. Filoz. (R. III, z. I, str. 107.) sprawozdanie W. Jabłonowskiego o studium M. L. Patriziego: „Wpływ muzyki na krążenie krwi w mózgu“.

Być może, iż uczeni, badając podobnego rodzaju zagadnienia fizjologiczne przy pomocy aparatów kontrolujących, właśnie dla tego dochodzą raz-wraz do wyników wręcz sobie przeciwnych, że dla obserwacyi biorą owe osobniki „niezwykle wrażliwe“. Właśnie, czy nie należałoby w tym względzie obserwować mało wrażliwych, raczej z nerwami nieco przytępszemi, niż przeczulonemi. Bo serce nerwowca raz-wraz reaguje na wpływy i wprost suggestye najrozmaitszej natury, niepodobne ani do przewidzenia, ani też do skontrolowania tym bardziej.

IX.

Str. 67. Wiele form poetyckich, zwłaszcza nowoczesnych, oile się zdaje, wytworzyło się zupełnie sztucznie (z zasady, aby coś nowego wytworzyć); w deklamacyi jednak nadajemy im wedle możności ton naturalny. Takie też formy częstokroć w rzeczywistości (w możliwym wykonaniu) są zgoła czemś innem, niż były w zamiarze i niż wydają się według teoryi nieuzasadnionej.

—

St. 70. Oto dla przykładu racjonalny podział stóp i wykaz ars rzeczywistych w znanej melodyi Moniuszki do słów Lenartowicza:

Hej tam na | górze | stoi cer|kiewka,
Przy niej dzwon|nica | no|wa.
Wyjdziej dziew|czyno, | wyjdź czarno|brewka,
Aż miesiąc | w las się | scho|wa... i t. d.

W muzyce częstokroć jedną nutę (zgłoskę) rozciągamy przez całe dwie, a nawet przez trzy stopy, o czem należy pamiętać, jeśli chcemy oznaczyć rzeczywisty rytm i rzeczywiste arsy w śpiewie i wogóle w muzyce.

X.

Str. 88. W rozdziale tym dużo korzystam ze swojej dawniejszej pracy nad Homerem, która wyszła wraz z przekładem *Iliady* (1894) w „Bibl. najc. utw. lit. europ.“

—

Str. 94. Słowacki, wykazując piękność języka Mickiewiczowskiego, przytoczył wiersze wprawdzie z tego samego ustępu z „Pana Tadeusza“, ale inne, a mianowicie odnoszące się do owej Świtezianki, która w jednej ręce trzyma dzbanek:

A drugą ręką w wodę dla zabawki miota
Brane z fartuszka *garście zaklętego złota*....

I lubując się przepychem wyrażeń, dodaje: B. Zaleski w tym razie napewno powiedziałby: ...*och, dwie garstki złota*!

Str. 97. W. Wundt mówi: Pierwiastek jest zrazu identyczny z wyrazem, wyraz zaś jest to dźwięk utworzony mimowolnie celem oznaczenia przedmiotu, lub wyobrażenia i przytem dźwięk taki, iż ten, który go słyszy, jeśli myślą obraca się w tym samym kole wyobrażeń, odrazu rozumie znaczenie wyrazu.... Pierwotne źródłosłowy języka były bezwarunkowo onomatopeiczne... Jeśli uwzględnimy spostrzeżenia nad językami ludów dzikich, to nie będziemy skorzy do odrzucenia teoryi onomatopeicznej. (Wykł. o duszy l. i z. przekł. pols. Kraków 1873). W późniejszej jednak *Logice* tegoż Wundta (Teorja poz. przekł. Z. Herynga, Warsz. 1889) czytamy: „Oile fałszywy jest pogląd oparty na psychologicznym przesądzie, że mowa ludzka w początkach swych składała się z onomatopeicznych dźwięków, otyle usprawiedliwionem wydaje się być przypuszczenie, że każdy język w miarę rozwoju staje się onomatopeicznym". Mniemam, że ani na dawny, ani na ten nowszy pogląd nie każdy się zgodzi. Tylko dźwięki, które nazwaliśmy onomatopejami podmiotowemi (uczuciowemi) mogły, a nawet musiały cechować pierwotną istotnie mowę człowieka; ale też i żywy rozwój pierwiastków onomatopeicznych przedmiotowych — żywa *przyrododźwięczność* języka przeważnie należy chyba do tego okresu w historyi mowy ludzkiej, który względnie, w stosunku do czasów teraźniejszych, możemy nazwać pierwotnym.

XI.

Str. 102, w. 5, od dołu. *Dwuch*.... Naogół więc staram się zastosować do tej pisowni, jaką, zgodnie z nauką spółczesną, wyłożył A. Kryński w swojej wybornie napisanej gramatyce. W niektórych tylko wątpliwościach już-to waham się, już całkiem pozostaję przy dawnem, już nawet trzymam się wprost swego; co zresztą starałem się uzasadnić w niektórych rozdziałach pracy niniejszej, bo pisownia ma też związek z estetyką języka. Jeśli zaś mylę się, to niech uczeni badacze mowy polskiej łaskawie uwzględnią: raz, że „nie odrazu Kraków zbudowano", a powtóre, że wszelka by najmniejsza rewolucja musi walczyć z reakcyą zanim swoje przeprowadzi [1]).

---

[1]) Zresztą, są to zagadnienia tego rodzaju, że wobec nich dla nauki będzie chyba najkorzystniej, jeśli każdy będzie bronił swego zdania, ale nikt nie zechce go innym narzucać. Skoro zaś będziemy mieli wzajemny szacunek dla dobrej woli swojej, to nie obawiajmy się o anarchję: przyjdzie czas, że ta rozmaitość poglądów ustali się jakotako sama przez się. Powtarzam: „jakotako", bo niech Bóg nie dopuści, aby się miała kiedybądź na głucho ustalić.

XII.

Str. 105. To też myślę, że lepiej jest mówić *jeszcześ nie zadzwonił....* niż *jeszcze nie zadzwoniłeś..* ale też lepiej: *jeszcze nie jadłeś....* niż *jeszcześ nie jadł....*

Zauważmy tu zaś, zwłaszcza ze względu na tak zw. neologizmy, że to nie tylko chodzi o piękny i właściwy logicznie dźwięk wyrazu, ale też o piękne i właściwe artystycznie podmiotowe asocjacje (skojarzenia się) tego dźwięku. Tak np. nie jest ładny wyraz *całunek* w znaczeniu *pocałunek*, użyty niegdyś przez S. Goszczyńskiego i teraz zapewne dla lepszego rachunku zgłosek powtarzany częstokroć w utworach poetyckich. Bo *całunek*, to tak, jakby zdrobnienie od *całun!...*

—

Str 106—109. Korzystam tu z Gram. pols. A. Kryńskiego.

—

Str. 114. A i w użyciu np. zaimka dzierżawczo-zwrotnego: *swój*, *a*, *e* nie należy nam być zbyt gramatycznie zawziętym. Forma ta jest wielką ozdobą języków słowiańskich, ale tylko we właściwych sobie granicach, które przynajmniej u nas, oile się zdaje, owiele łatwiej wyczuwać, niż skonstatować umiejętnie. Użycie bowiem tej formy, wyrażającej posiadanie a nie posiadacza, bądź-co-bądź, nie jest bezwzględne w poprawnej naszej mowie naturalnej. Tak np. w następujących wierszach W. Zagórskiego:

Dwadzieścia upłynęło lat;
Jam cały w krąg obieżał świat,
I wracam znów, jak zwierz raniony,
Po grób w rodzinne *moje* strony.

. . . .

I siedzim znów, jak w dawny czas,
Poufnie gwarząc z sobą wraz;
I zwierzasz mi, aniele złoty,
Radości *twoje* i tęsknoty....

jeśliby ktoś pedanteryjnie w pierwszej zwrotce *moje*, a w drugiej *twoje* na formę prawidłową *swoje* zamienił, to bezwarunkowo obie te strofy by zeszpecił. Samo zaś uniknienie kakofonii nie tłomaczy tu jeszcze wszystkiego.

Toż samo da się powiedzieć o użyciu formy *więcej* zamiast *już*, albo *nigdy*. Konia temu z rzędem, ktoby z jakiegobądź względu istotnie poprawił np. ostatni wiersz *Rękawiczki* Szyllerowskiej w przekładzie Mickiewicza:

To rzekł i poszedł i *więcej* nie wrócił....

A więc, powtarzam, co już raz powiedziałem; „Częstokroć przeniesieniem jednego *się* na inne miejsce już wielką krzywdę wyrządzamy poecie“, bo język poetyczny ma swoje tajniki niezbadane i odcienia przeliczne nie dla każdego dostrzegalne, a jedne i drugie są właśnie wyrazem najistotniejszej treści poetyckich utworów.

XIV.

Str. 129. Nie każdemu zapewne wiadomo, że jeśli robotnik fabryczny pracę uważa jako nieszczęście i zazwyczaj ma odrazę do swego zajęcia; to natomiast polne towarzyskie roboty wieśniaków są zazwyczaj ich uweseleniem, uszczęśliwieniem.

—

Str. 130. Akcenty rytmiczne w nutach przytoczonej pieśni westfalskiej oznaczyłem według zasady ogólnej, i napewno nie pomyliłem się; serce bowiem w piersi małych westfalczyków bije taksamo, jak i u innych dzieci na całym świecie.

—

Str 133. Taniec, muzyka i śpiew, wytworzywszy się w sposób naturalny z roboty ludzkiej, później wstępują w wyższą sferę uroczystości religijnych, podlegając przytem artystycznemu przekształceniu się. (K. Bücher).

XV.

Str. 152. Muszę tu zastrzedz, że lubo ze swego stanowiska wykazuję nieracjonalność zasad rytmiki wyłożonych przez A. Małeckiego i L. Jenike; to jednak nie wypływa z tego, abym nie uznawał niepospolitych zasług obu tych mężów na polu nauki wogóle i literatury polskiej.

XVII.

Str. 172. Ten jednak wiersz 13-stozgłoskowy z akcentem na 7-mej zgłosce, a więc z przyśpieszonym tempem zgłosek w pierwszej swojej połowie, nadaje się także wybornie do jowjalnego bajania i wydaje się być wtedy jakby już całkiem pochodzenia swojskiego. To już nie aleksandryny! Arsy tu są raczej trocheiczne, niż jambowe. Np:

Za czarnym i sinym morzem był kraj zbyt cudny,
Obfity w łąki i w mąki, rybny i ludny.
A panował tam król Bobo, wielki wojownik,
A nie dosyć że wojownik, lecz i czarownik.
Szanowali go poddani i króle bliskie,
I najdalsi monarchowie i kraje wszystkie... etc.

(*A. Mickiewicz*)

A więc pozornie tażsama forma służy raz dla wyrażenia żałości, jaką uważaliśmy w przytoczonym trenie Kochanowskiego, drugi raz dla wyrażenia wesołości bajarskiej. To krańcowe przeciwieństwo nastrojów, mogących być wyrażonemi przez tę samą formę poetycką, możemy też w każdej innej formie w poezyi zauważyć. Można przypuścić, że między jednym a drugim takim nastrojem typowo uważanym jest psychicznie biegunowe przeciwieństwo. Jest to więc sprawa jakby czysto psychologiczna, w głównej zależności od osnowy będąca.

Zagadnienia tego rodzaju, oczywiście, będą się jeszcze na każdym kroku nastręczały temu, kto zechce w dalszym ciągu zająć się badaniem rytmiki poetyckiej; ale odpowiedź umiejętna będzie bardzo trudna, bo wzruszenia (nastrój) niełatwo poddają się analizie. Zresztą, nad wyjaśnieniem czysto formalnej strony zjawisk podobnych pracuje u nas W. Zagórski, mając, oile wiem, na względzie specjalne właściwości języka naszego; tymczasem zaś samo skonstatowanie tych faktów niech posłuży za dowód, że nie dla efektu frazeologicznego przytoczyłem słowa Ruskina we wstępie do książki niniejszej.

—

Str. 175. To niezwykłe uwypuklenie poetyczne, jakie wyczuwamy na 4-tej zgłosce niektórych wierszy 11-stozgłoskowych, jest dowodem, że mamy tu do czynienia z arsą peonową (◡ ◡ ◡ ⁄⁄), trzychwilową, a nie z arsą pyroscholjusową (◡ ◡ ◡ ⁄ ◡), dwuchwilową. Wyraz np. *amarantowy* wymawiamy bez żadnego szczególnego nacisku na czwartej zgłosce, aczkolwiek bezwarunkowo tylko tę jedną zgłoskę w tym wyrazie akcentujemy. Wykazuje to również, że arsy w wierszu 11-stozgłoskowym są zazwyczaj arsami podnoszących się dyjambów.

—

Str. 183. Dla uwydatnienia różnicy między dwoma gatunkami wiersza 10-ciozgłoskowego czytajmy też pieśń Greka w *Don Juanie* Byronowskim w przekładzie E. Porębowicza (str. 259). Przepysznie tam wraz z wybuchami uczucia występuje drugi gatunek tej wersyfikacyi [1]).

XVIII.

Str. 206. Już druk pracy niniejszej był na ukończeniu, gdy przypadkowo wpadł mi w ręce artykuł B. Sołowjewa w *Żiwopisnom obozrenju* (1899 № 39 i 41). „O rytmie pieśni russkiej“. Autor wykazuje zbieraczom ludowych pieśni wielkorusskich wielki błąd, że rytm tych pieśni, t. j. cechę najważniejszą, oznaczają błędnie wskutek nieuwzględnienia pauz i długości zgłosek. „Upstrzą nuty różnemi bemolami i krzyżykami i już sprawa w czapce — pieśń russka ugotowana...“ Tym to sposobem ci, którzy znają te pieśni nie bezpośrednio z ust ludu, ale z książek, dochodzą do najfałszywwszego przekonania, że pieśni russkie pozbawione są rytmu.

---

[1]) Wyborny to jest przekład ten *Don Juan* Porębowicza, a jednak nie ceniony dostatecznie. Za to chwali się bardzo rzecz bezporównania słabszą tegoż tłómacza: przekład *Boskiej Komedyi* Dantego. Podobnież nie umieliśmy dotąd ocenić ślicznie dokonanego przekładu *Fausta* (Część 1-sza) przez A. Krajewskiego. Rzecz bardzo piękna, o całe niebo przewyższająca cztery inne późniejsze przekłady... Tego rodzaju fakta możemy tylko wyjaśnić złym odczuwaniem u nas formy poetyckiej. Bo w poezyi, tak, jak wogóle w dziełach sztuki, bez doskonałości formy niczego nie można dokazać..... Wszystkie cztery ideały ludzkości: prawdę, piękno, dobro, człowieczeństwo i proza też wygłasza; ale poezja je wpaja w nas, sprawia, że one, spotęgowane treścią instynktowo-tajemniczą, stają się krwią i rdzeniem duszy ludzkiej, a sprawia to właśnie przez swoją formę poetycką.

Sądzę, że błąd podobny w mniejszym lub większym stopniu popełniają i inni folkoryści, bo nawet u K. Büchera w przytoczonych pieśniach rytm nie jest poprawnie oznaczony. A wytłomaczyć to możemy tylko nieracjonalnym zapatrywaniem się naszym na istotę wszelkiej rytmiki ludzkiej. Jakże można dobrze ją oznaczyć, jeśli poszukujemy w niej np. jambów, albo trochejów, t. j. stóp, które, właściwie mówiąc, istnieją tylko w gramatykach, ale nie istnieją w żadnym rytmie ludzkim istotnie? W tym względzie nasz błąd jest błędem aleksandryjczyków, conajmniej do kwadratu podniesionym. Bo starożytni gramatycy mieli przynajmniej ideję *bazisu* (od βαίνω — idę), którą my prawie zatraciliśmy!

XIX.

Str. 208. Kto chce zrozumieć początek poezyi dramatycznej u Greków i Rzymian, ten powinienby dobrze się przyjrzeć mimicznym tańcom współczesnych nam ludów dzikich, poznać te rytmiczne ruchy ciał, przypominające bieg robót różnych. Jeśli zaś wierzyć świadectwu Liwjusza (VII, 2), to właśnie i rzymska starożytna komedja wykształciła się z narodowych tańców z giestykulacją, które pierwotnie odbywały się przy akompanjamencie piszczałek, a następnie przyłączyły się do nich starorzymskie pieśni przy żniwie i siejbie. Tym sposobem moglibyśmy tu mieć przykład oddzielenia się śpiewu od współrytmicznego z nim ruchu ciał ludzkich i ztąd moglibyśmy też poznać, że pierwotny dramat jest to przedstawienie mimiczne, a dopiero później stało się ono poetyckim. (K. Bücher).

—

Str. 214. Przytoczone na tej stronie dwie strofy Konopnickiej są istotnie strofami jednowydechowemi, w każdej z nich atoli, po wygłoszeniu pierwszych dwu wierszy, korzystając z pauzy prozodyjnej, prąd powietrza wydechowego zasilamy króciutkim, niedostrzegalnym „przywdechem“. — Zasługuje też na uwagę w pierwszej z tych wrotek piękność trzeciego wiersza, jeśli rozłożymy go na trzy stopy, zgłoski drugiej i trzeciej przedłużając odpowiednio. Zda się słychać, jak ta „pieśń ogromna“ w zamku się rozlega.... Istotnie, wygłaszając w ten sposób te strofy, stajemy na granicy, gdzie kończy się dziedzina poezyi, a rozpoczyna muzyka wokalna.

—

Str. 216. Tożsamo w poezyi rosyjskiej np.: doskonale tam możemy odróżniać te dwa typowo odrębne rodzaje t. zw. *jambów*:

Dyjamby *podnoszące się* (właściwe), np.:

◡ ´ ◡ ″ | ◡ ´ ◡ ″ |
Moj diadia sa|mych czestnych pra|(wił):

◡ ´ ◡ ″ | ◡ ´ ◡ ″ |
Kagda nie w szut|ku zaniemog, |

∪ ⁄ ∪ ⁄⁄ | ∪ ⁄ ∪ ⁄⁄ |
On uważat' | siebia zasta|(wił)
∪ ⁄ ∪ ⁄⁄ | ∪ ⁄ ∪ ⁄⁄ |
I łuczsze wy|dumat' nie mog|... i t. d.
(Puszkin)

Dyjamby *spadające* (daktyliczne), np.:

∪ ⁄⁄ ∪ ⁄ | ∪ ⁄⁄ ∪ ⁄ | ∪ ⁄⁄ ∪∪
Jeszczo adno | paślednieje | skazanije
∪ ⁄⁄ ∪ ⁄ | ∪ ⁄⁄ ∪ ⁄ | ∪ ⁄⁄ ⋀
I letopiś | akonczena | maja... i t. d.
(Tenże)

Podobnież dwa typowo odrębne rodzaje t. zw. *trochejów*:
Dytrocheje podnoszące się (anapestyczne), np.:

⁄ ∪ ⁄⁄ ∪ | ⁄ ∪ ⁄⁄ ∪
Atwaritie | mnie tiemnicu,
⁄ ∪ ⁄⁄ ∪ | ⁄ ∪ ⁄⁄ ⋀
Dajtie mnie si|jańje dnia,
Czornogłazuju | diewicu,
Czornogriwa|wo kania .. i t. d.
(Lermontow)

Dytrocheje spadające (właściwe), np.:

⁄⁄ ∪ ⁄ ∪ | ⁄⁄ ∪ ⁄ ∪
Spi mładieniec | moj prekrasnyj,
⁄⁄ ∪ ⁄ ∪ | ⁄⁄
Bajuszki — ba|ju!
Ticho smotrit | miesiac jasnyj
W kałybiel twa|ju... i t. d.
(Tenże)

XX.

Str. 237. Przynosi to zaszczyt umysłowości Bądzkiewicza, że ten wielokrotnie upatrywał anapesty w prozodyi polskiej. Jest to dowodem, że był na dobrej drodze, badając naszą poetykę.

Czytajmy też w poezyi rosyjskiej np. amfibrachiczny wiersz Puszkina p. t. *Kawkaz*. Szeregi z końcówką męską mają tam również tok raczej anapestyczny niż amfibrachiczny.

XXI.

Str. 242. Należy mi zaznaczyć, że ostateczny układ przytoczonemu tu heksametrowi z mego przekładu *Iliady* dał P. Chmielowski.

XXII.

Str. 247. W pomienionym uprzednio studjum naszego rytmologa: *Uwagi o wersyfikacyi polskiej* czytamy: „Mickiewicz, pragnąc utworzyć szereg heksametrów, mimowoli nadał im jednakową ilość zgłosek (15) i średniówkę żeńską po 7-mej, wskutek tego wiersze składają się poprostu z grup 7 + 8 i mają stałe akcenty na zgłosce 6-stej i 14-stej“ (??). A dalej: „Trudno nie przyznać, że wiersze Szmurły pod względem rytmu stoją wyżej nietylko od heksametru Królikowskiego, ale nawet może od Mickiewiczowskich“ (!!). Oto, do jakich niepożądanych wyników może doprowadzić uporczywe trzymanie się błędnej teoryi, sprawiające, że w końcu nawet fakta widzimy nie te, jakie są, ale te, jakie byłyby nam na rękę. Czyż sądzimy, że „Powieść Wajdeloty“ mogłaby być takim arcydziełem, jakim jest, gdyby istotnie miała formę ułomną? Forma tego utworu jest możliwie najdoskonalszym wyrazem jego treści i jest wyborna zarówno w tym zjednoczeniu z treścią, jako i sama przez się abstrakcyjnie (typowo) uważana; jest więc w swoim rodzaju arcydziełem heksametru, gdy przeciwnie, wiersze ś. p. Szmurły nie tylko w wykonaniu, ale już w samym zamiarze nie mają cechy artystycznej.

—

Str. 250. Podobnież i w „oktawie“. Tak np., lepszy w niej owiele byłby wiersz 11-stozgłoskowy:

Trzy rzeczy Pers ∧ umiał starodawny.....

choć wiersz ten ma tylko dziesięć zgłosek, niż:

Troje rzeczy Pers umiał starodawny.....

choć ten ma ich rzeczywiście jedenaście. (Porów. *Don Juan*, przekł. E. Porębowicza XVI, w. 1). Z tych dwu pierwszy wiersz byłby nietylko lepszy, ale byłby nawet doskonały.

To jest nasz fatalizm, że my, korektując poezję, zgłoski liczymy. Ilość zgłosek w jednolitych wierszach powinna być stała, ale tylko względnie, tylko otyle, oile pozostaje stałą bez liczenia tychże zgłosek! A któżby bez przeliczenia domyślił się, że w tej drugiej formie tego wiersza jest ich jedenaście? Chyba akcentując fałszywie.

A nie powinno już być w tym względzie wątpliwości, skoro wiemy, że nasz wiersz 11-stozgłoskowy ze względu na gienezę jest to 12-stozgłoskowy trymetr rozmaicie wewnątrz katalektyczny i jeszcze z dodatkową zgłoską, co wszystko nadaje mu właściwy nowoczesny charakter i ujawnia się też w dobrej interpretacyi.

—

Str. 253. A więc przekonaliśmy się, że spondej nie jest to coś właściwego wyłącznie z jakiegobądź względu językom starożytnym. Jeśli też powie nam ktokolwiek, że heksametr staro-grecki pierwotnie składał się z samych daktylów, i że spondeje wykształciły się wtedy, gdy melodja górę wzięła nad tekstem: to nie uwierzmy, dopóki nam nie przedstawi do-

wodów niezbitych, że to nie stosuje się do heksametru sztucznego w pewnym okresie jego rozwoju„ ale do heksametru pierwotnego istotnie. Bądź-co-bądź, nikt nie wykazał, żeby wiersz *Iliady* lub *Odysei* był kiedybądź pozbawiony spondejów!

—

Str. 254. Przekłady rosyjskie Homera: *Iliada* Gniedicza i *Odyseja* Żukowskiego nie mają też wysokiej wartości artystycznej, a to głównie dla tego, że obadwaj ci tłomacze nie pojmowali znaczenia spondejów w heksametrze. Wiersz ich, niepoetycznie podskakujący, nie jest zidealizowanym tokiem naturalnej, poetyzującej mowy ludzkiej, nie jest zgoła równoważnikiem homerowego heksametru. A szkoda, bo w języku rosyjskim heksametr doskonale mógłby się wykształcić.

—

Str. 255. Muszę się tu wytłomaczyć. Powiedziałem: „Artyzm czysto formalny ma swoje granice, poza które nie wolno mu przekraczać z uszczerbkiem innych dziedzin artyzmu“. I sądzę, mam słuszność: bo te inne dziedziny, a więc: plastyka, barwność, melodyjność, jasność, świeżość... i wreszcie ważność ze względu na samą ideę utworu — również wspólnej formy t. j. wspólnego wyrażenia domagają się. Wszystkie one razem nadają formie niejako treść formalną. Tym więc sposobem wytwarzamy sobie pojęcie o formie indywidualnej dzieł poetyckich, której nie należy utożsamiać ze zwykłym pojęciem formy i nie należy też gniewać się na tych, którzy przez tę formę pojmują typy, t. j. szablony czynników, oddających nastrój — ruch duszy naszej, a więc te „bezduszne kształty akustycznego zjawiska“: różne rodzaje szeregów, stóp, wrotek... To właśnie zwykłe pojęcie formy poetyckiej jest słuszne i nie potrzebuje zastrzeżeń. Forma bowiem w znaczeniu filozoficznym — że powtórzę tu ściśle określające rzecz słowa A. Mahrburga — jest to wszelki w oderwaniu rozważony stały sposób ujęcia lub uszematyzowania pewnej treści zmiennej. Forma taka jest „niezmiennikiem“ myśli, jest wzorem, według którego w określonej całości teoretycznej stale kształtuje się pewna różnorakość zjawisk. (Porów. artykuł *Forma* w Wiel. Enc. Pow. Ilustr., a także roz. XXV. pracy niniejszej).

XXIII.

Str. 256. Ważność słowa nietylko zaznaczamy przedłużeniem zgłosek, ale też mocniejszym skupionym akcentem z ucięciem nagłym (wykrzyknikiem i pauzą). W tem właśnie tkwi retoryczna gieneza wierszy katalektycznych (męskich). Końcówki więc i ucięte stopy w takich wierszach są niejako równoważnikami spondejów heksametrycznych. Jak zaś spondeje tak i podobne zgłoski w poezyi nie koniecznie jednoczą się z ważnością słowa naszego, bo i jedne i drugie zwłaszcza w kunsztownym rytmie, są już częstokroć tylko motywem ornamentacyjnym, mile przypominającym naturalny tok ożywionej mowy ludzkiej. Dla tego w wierszach akatalektycznych z rytmem wyszukanym, nie mających równoważników spondejo-

wych w budowie swojej wewnętrznej, częstokroć w czytaniu sztucznie wytwarzamy sobie katalektyczność, przyciszając wymowę niektórych zgłosek.

Piękność wiersza katalektycznego usiłowano wyjaśnić ogólną podstawą wszelkiego estetycznego upodobania naszego. Podstawą tą ma być jedność w różnorodności, gdyż tym sposobem jakoby świadomość rozbudza się w nas z minimalnym wysiłkiem (Ob. w Przegl. Filozof. II. 1. str. 130, sprawozd. z rozprawy J. M. Muirhead'a: *The goal of knowledge.* Mind. Październik 1897). Bardzo ładnie, ale to w najlepszym razie jest tylko skonstatowanie faktu, ale nie wyjaśnienie, gdyż nie każda nawet i taka różnorodność będzie koniecznie piękna, nie każde nawet i takie rozbudzenie świadomości będzie koniecznie przyjemne [1]). Aby więc zasadę powyższą zastosować naukowo do estetyki wiersza katalektycznego, trzeba wykazać: najpierw jego istotną jedność z odpowiadającym mu wierszem akatalektycznym, a następnie — dla czego to powstające w nim urozmaicenie w jedności, należy w tym razie do pięknych urozmaiceń. Na oba te zagadnienia odpowiadaliśmy wielokrotnie, analizując różne gatunki wierszy t. zwanych katalektycznych, wykazując zaś i katalektyczność męską — wzmacniającą i żeńską — łagodzącą spadek szeregów rytmicznych. Antropofoniczną zaś gienezę wierszy katalektycznych znajdzie czytelnik w rozdziale XXIV.

—

[1]) Nadmieniam zaś, że pomienioną rozprawę uczonego angielskiego znam tylko ze sprawozdania, ma ona bowiem jeno uboczny związek ze studium niniejszym. Co do mnie jednak, to sądzę, że istota piękna uważana podmiotowo tkwi w pewnym gatunku niezbędnego w życiu złudzenia, które nazwałbym oczarowaniem estetycznym. Pięknem nazywamy wszystko, co zdolne jest rozbudzić w nas asocjacje naszych zidealizowanych wspomnień i utęsknień mniej lub więcej uświadamiające się, lub wprost wyrażające się jako nastrój (usposobienie) i tym sposobem troskę życia pozwalające zapomnieć. Tak zw. bezpośredni czynnik wrażeń estetycznych (forma) jest więc tylko pośrednim; istotnym, bezpośrednim jest zawsze tu czynnik asocjacyjny. Samo miłe połaskotanie nerwów nie jest jeszcze wzruszeniem estetycznym: ono może być tylko pierwszą iskrą (wywoływaczem) i pierwszym ogniwem tego skojarzenia.—Nie wykażemy więc praw przedmiotowego (formalnego) piękna, dopóki psychologja nie wykaże w tym względzie praw asocjacyi wyobrażeń i uczuć (nastrojów) z nią skojarzonych. Oczywiście, prawa te mogą stosować się jeno do bardzo uogólnionych typów tego uczucia; nietylko bowiem treść, ale też i forma (nastrój) wszelkich wzruszeń estetycznych pozostanie zawsze w przeważnej zależności od podmiotu: od rasy, temperamentu i wykształcenia naszego.... A więc dopiero od psychologii tych typów analogicznie do przedmiotu przejśćby należało. Rzecz niełatwa, ale sądzę, nie jest niemożliwa. A i nasza też zasada rytmiki ludzkiej w tak racjonalnie wyłożonej estetyce nowe oświetlenie i nowe ugruntowanieby znalazła. Mam więc nawet zamiar kiedyś to sam wykazać, jeśli mię ktoś lepszy nie uprzedzi... Zapewne, że cechą takiej przedmiotowości będzie też i „w jedności różnorakość", ale nie jedyną, nie dominującą: nie cechuje ona bowiem wyłącznie rzeczy pięknych. Prawo wdzięku, o którym mówiliśmy, czy nie będzie tu czasami uogólnieniem owiele wyższego stopnia? A może najwyższym?... Że ogarnia ono zasadę *jedności urozmaiconej*, to rzecz pewna!

Str. 258. W Słowackiego należy się nam wczytywać — podziwiać jego gienjalność, jego duszę posągowo-bohaterską; ale na Mickiewiczu należy się nam kształcić. Naśladowanie Słowackiego przechodzi zazwyczaj w manjerę, w jakieś poetyzowanie pseudo-poetyczne... Czytasz, albo słuchasz — rymy dobre, czasami nawet jakby zapał, jakby polot... Myślisz, że przecie w tym coś jest.... Skończysz, pozostaje pustka. — Naśladować zaś, a raczej przedrzeźniać w ten sposób Mickiewicza jest rzeczą wprost niepodobną, bo w języku jego niema nawet zarodków, z którychby manjera mogła się wykształcać: jest to język zdrowy, nieskazitelny: język wszechpolski w możliwym, znanym ideale dotychczas. „Będzie on — słusznie mówi Tarnowski — zawsze równie pięknym, dopóki będzie mowa polska na świecie". Takie więc kształcenie się nie wytworzy płytkiego pseudoromantyzmu, nie wyuczy nas czczych igraszek frazeologicznych; ono może tylko uszlachetnić słowo nasze: dać mu siłę, oraz prostotę i logikę homerowską — najcenniejszy skarb dla każdego pisarza-artysty.

—

Str. 267. Czy ktokolwiek próbował już kiedy w podobny sposób objaśniać zjawiska rytmu ludzkiego, o tym nie mogłem się dowiedzieć pomimo starannych poszukiwań. Sądzę jednak, że dotąd nikt. Zresztą, od kilku lat główną podstawę tej teoryi wykazywałem wielu osobom, zajmującym się nauką i wogóle interesującym się zagadnieniami tego rodzaju. Przyznawano mi zawsze już-to prawdopodobieństwo wielkie, już-to wprost oczywistość — to zdecydowało ostatecznie, że pracę niniejszą drukiem ogłaszam.

XXIV.

Str. 278. Te zaś różne formy rytmiczne, na jakie ukazuję w przytoczonych w tej pracy urywkach poetycznych, wcale nie dowodzą za każdym razem, że ten lub ów poeta w swoim utworze do takiej właśnie a nie innej z tych form świadomie usiłował się stosować. Przeciwnie, wobec przyjętych u nas nieuzasadnionych pojęć o rytmie, prawdopodobnie a nawet napewno wielu z nich nawet posądzać o to nie można; konstatowaniem jednak tych stóp rozmaitych usiłowałem dowieść, że rymotwórcy nasi pomimowolnie, instynktowo stosują się do zasad metryki przezemnie wyłożonych, i że rozświadomienie tych zasad mogłoby wpłynąć bardzo na udoskonalenie się naszego poetyckiego wiersza.

Wilno 1909.

SKOROWIDZ NAZWISK.

SPROSTOWANIA.

Str. X. w. 5. popr. specjalistę...
„ 2. w. 7. od dołu, czyt. naukowym...
„ 10. w. 1. zm. przedewszystkim czyt. mianowicie...
„ 34. w. 7. czyt. wzmagając się, potem słabnąc w takt...
„ 34. w. 15. zm. we*st*chnęliśmy czyt. we*t*chnęliśmy.
„ 34. w. 2. od dołu zm. Mahrburg powinno być: patrz „Dopełnienia“.
„ 48. w. 14. od dołu czyt. antropofonicznie spokrewnione...
„ 54. w. 2. od dołu czyt. przedrzeźniają.
„ 67. w. 2. czyt. oddziaływając na mózg, wytwarza też psychicznie...
„ 72. w. 3. czyt. πολλῶν....
„ 93. w. 19. czyt. rytmu.
„ 95. w. 7. czyt. naszą.
„ 112. w. 9. od dołu, czyt. głęboko naukowego...
„ 113. w. 10. czyt. czuję....
„ 114. w. 15. czyt. liczby pojedyńczej i mnogiej, oraz inne podobnie brzmiące przypadki wszystkich tych....
„ 117. w. 16. czyt. słowińskim.
„ 131. w. 3. od dołu i 132. w. 5. i in. czyt. Bücher.
„ 139. w. 9. zm. młody czyt. chłopcze.
„ 185. w. 19. zm. dziesięcio — dziewięcio...
„ 189. w. 3. dodać: oddzielone pauzą całotchnieniową. Porów. z wierszem Or—ota, str. 276.
„ 194 w. 5. od dołu czyt. przedrzeźniania...
„ 203. w. 15. zm. tutaj, czyt. taki.
„ 232. w. 6. od dołu czyt. nienaturalnem...
„ 233. w. 12. zm. klepanie kosy czyt. bębnienie palcami po stole...
„ 244. w. 4. od dołu czyt. rozpromienia się i kształt ma kulisty...
„ 256. w. 2. czyt. Gienjalny....
„ 262. w. 8. zm. było... czyt. bydło.
„ 278. w. 13. czyt. zadzierzgnień.
„ 281. w. 11. czyt. i niekiedy wzory nawet...
„ „ w. 16. czyt. wierszach..

Uwaga. W końcówkach rzeczowników na *yja*, *ija* pozostały omyłki w wielu miejscach. Oto przykład pisowni tych odmian, której się trzymam i którą projektuję: *poezja*, *-zyi*, *-zyi*, *-zję*, *-zjo*, *-zją*, *-zyi*, *-zje*, *-zyi*, *-zjom*, *-zje*, *-zjami*, *-zjach*. *Kwestyja...* zgadzam się też i na *kwestja*, ale trudno mi się zgodzić na *kwestji* zm. *kwestyi....* bo oszpecają się wyrazy, jeśli je wymawiamy w ten sposób, bo zresztą, do takiej pisowni nie zniewala nas ani etymologja ani fonetyka.

Caro Jakób. **Dzieje Polski.** Przełożył z języka niemieckiego *Stanisław Mieczyński.* Tom czwarty, 1430 — 1455. Warszawa, 1897, 8-ka, str. X, 419. Tom piąty 1455 — 1480. Warszawa, 1899, 8-ka, str. V, 424. VIII. Tom szósty 1481 — 1506. Warszawa, 1900, 8-ka, str. XII, 431. Cena każdego tomu rb. 1

Ciszewski Stanisław. **Wróżda i pojednanie.** Studyum etnologiczne. Warszawa, 1900, w 8-ce, str. 97, VII. Cena kop. 80.

Czapiński Leopold. **Księga przysłów, sentencyj i wyrazów łacińskich,** używanych przez pisarzów polskich. Warszawa, 1892, w 8-ce, str. 524. Cena rb. 2 kop. 50.

Gajsler J. F. **Rys dziejów czeskich,** skreślił według źródeł ... Tom I. Warszawa, 1888, w 8-ce, str. VI, 228, z mapą chromolitograf. Cena kop. 50. Tom II. 1892, str. 351. Cena kop. 50.

Gajsler J. F. **Dzieje Węgier w zarysie.** Tom. I Warszawa, 1898, w 8-ce, str. 197. Cena kop. 75.

Gloger Z. **Pieśni ludu.** zebrał... (w latach 1861—1891). Muzykę opracował *Z. Noskowski.* W Krakowie, 1892, w 8-ce, str. 361. Cena rb. 1 kop. 50.

Homer. **Iliada,** przetłomaczył heksametrem *Augustyn Szmurło,* b. prof. literatury greckiej i rzymskiej i t. d. Warszawa, 1897, w 8-ce wiek. str. XXX, 531. Cena rb. 1.

Krasnowolski Antoni. **Systematyczna składnia języka polskiego.** Warszawa, 1897, w 8-ce, str. 319, IV, niel. 2. Cena rb. 1.

Krasnowolski Antoni. **Składnia języka polskiego** (mniejsza). Warszawa, 1898, w 8-ce, str. 164. Cena kop. 50.

Krasnowolski Antoni. **Słowniczek frazeologiczny.** Poradnik dla piszących. Warszawa, 1899, str. 288. Cena rb 1.

Kryński Adam Antoni. **Gramatyka języka polskiego.** Warszawa 1898, w 8-ce, str. 345, II, IV, V, k. 1. Cena rb 1.

Malcużyński Witold. **Rozwój terrytoryalny miasta Warszawy.** Warszawa, 1900, str. 184. 4 mapy. Cena rb. 1 kop. 20.

Mierzyński Antoni. **Źródła do mytologii litewskiej** od Tacyta do końca XIII wieku. Zebrał i objaśnił... Zeszyt I. Warszawa, 1892, w 8-ce, str. 155. Cena rb. 1 kop. 80.

Mleczko Stanisław. **Serce a heksametr** czyli gieneza metryki poetyckiej w związku z estetycznym kształceniem się języków, szczególniej polskiego. Warszawa. w 8-ce, 1901, str. XXII i 306. Cena rb. 1.

Nepos Korneliusz. **Żywoty znakomitych mężów,** przełożył i objaśnienia historyczne dodał *A. Mierzyński.* Warszawa, 1883, w 8-ce, str. 361. Cena kop. 15.

Peyer Roger. **Historya sztuki.** Opracowała *Walerya Marené-Morżkowska.* Warszawa, 1900, str 321. Cena rb. 2.

Poradnik dla samouków. Część II. Nauki filologiczne i historyczne. Warszawa, 1899, str. XIV, 695, 14. Cena kop. 80. Część III. Nauki społeczno-prawne. Nauki filozoficzne. Warszawa, 1900, str. VII, 432.

Szyc Aniela. **Rozwój pojęciowy dziecka** w okresie lat 6 — 12. Badania nad dziećmi. Warszawa, 1899, str. 192. Cena kop. 75.

Prace filologiczne, wydawane przez *J. Baudouina de Courtenay, J. Karłowicza, Ad. Ant. Kryńskiego* i *L. Malinowskiego:*

Tom I. Warszawa, 1885—86, w 8-ce, str. 818. Cena rb. 4 kop. 30.
Tom II. Warszawa, 1887—88, w 8-ce. str. 881. Cena rb. 4 kop. 50.
Tom. III. Warszawa, 1889—91, str. 816. Cena rb. 3.
Tom IV. Warszawa, 1892—93, str. 951. Cena rb. 3.
Tom V. Warszawa, 1895—1900, str. 1033. Cena rb. 3.

Biblioteka zapomnianych poetów i prozaików polskich, wydawana przez *Teodora Wierzbowskiego*.

Zeszyt IV. *Orzechowskiego Stanisława* książki **O ruszeniu ziemie polskiej przeciw Turkowi** Warszawa, 1895, str. 48 Cena kop. 20.

Zeszyt V. *Anny Memoraty*, „Dziewicy polskiej", **Łacińskie wiersze** z lat 1640—1644 Warszawa, 1895, str. 36. Cena kop. 20.

Zeszyt VI. **Napomnienie polskie ku zgodzie wszech krześcianów w obec, a mianowicie ku Polakom uczynione.** Warszawa, 1896, str. 34. Cena kop. 20.

Zeszyt VII. **Komedya Iustyna i Konstancyi** *Marcina Bielskiego* Warszawa, 1896, str. 80. Cena kop. 30.

Zeszyt VIII. **Zwrócenie Matyasza z Podola.** Dyalog z pierwszej ćwierci XVII wieku. Warszawa, 1897, str. 24. Cena kop.

Zeszyt IX. **Pieśni duchowne a nabożne nowo zebrane i wydane przez** *Jana Seklucyana*. Warszawa, 1897, str. 57 Cena kop. 20.

Zeszyt X. **Melchior Pudłowski i jego pisma.** Warszawa, 1898, str. 94. Cena k. 40.

Zeszyt XI. **Dobrego zdrowia rządzenie 1532 i nauka rządzenia ku ustrzeżeniu od zarażenia powietrza 1543.** Warszawa, 1899; str. 33. Cena k. 10.

Zeszyt XII. **Pamiętnik Kardynała Jerzego księcia Radziwiłła** z lat 1556—1575 Warszawa, 1899, str. 40. Cena kop. 15

Zeszyt XIII. **Zdanie wolnego szlachcica na sejmiki w roku 1608 na dwa punkty potrzebne.** Warszawa, 1900, str. 16. Cena kop. 10.

Zeszyt XIV. *Stanisława Orzechowskiego* **„Fidelis subditus"** w redakcyi I-ej z roku 1543. Warszawa, 1900, str. 22. Cena kop. 10.

Wierzbowski Teodor. **Krzysztof Warszewicki** (1544—1600) i jego dzieła. Monografia hisioryczno-literacka, Warszawa, 1877, w 8-ce, str. XII, 406. Cena rb. 1.

Wierzbowski Teodor. **Krzysztofa Warszewickiego** niewydane pisma, listy do znakomitych ludzi, tudzież inne dokumenty, odnoszące się do życia jego i działalności: wraz ze spisem dzieł tegoż autora, dotąd drukiem nie ogłoszonych. Warszawa, 1883. w 8-ce, str. VII, 276. Cena kop. 50.

Wierzbowski Teodor. **Uchansciana**, czyli zbiór dokumentów wyjaśniających życie i działalność Jakóba Uchańskiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, † 1581. Warszawa, 1884—1885, w 8-ce.

Tom I. Korespondencya Uchańskiego z lat 1549—1581 i wyjątki z Actadecretorum kapituły gnieźnieńskiej z lat 1562—1581, str. VIII, XV, XLIV, 441.

Tom II. Różne dokumenty z lat 1537—1581 i Uchańsciana Vladislaviensis, z lat 1557—1562. zebrane przez *Zenona Chodyńskiego*, prałata kustosza katedry Kujawskiej, str. IV, XVII, 480.

Tom III zawierający: 1) korespondencyę Uchańskiego z Hozyuszem 1561—1573; 2) listy rozmaitych osób do Uchańskiego, 1554—1565; 3) poselstwa polskie do Rzymu, 1548—1578; biografia Uchańskiego przez I. Załuskiego; 5) Achasego Cureusa Elegia gratulatoria. 1559, str. II, IV, XIII, 351.

Tom IV zawierający: 1) poselstwa papieskie w Polsce, 1560—1581; 2) różne dokumenty z lat 1534—1592, str. IV, VII, III, II, 401.

Tom V. Jakób Uchański, Arcybiskup gnieźnieński (1502—1581), monografia historyczna przez *Teodora Wierzbowskiego*, str. 854. i tabl. genealogii.

Cena każdego tomu rb. 3.

Wierzbowski Teodor. **Materyały do dziejów piśmiennictwa polskiego i biografii pisarzów polskich.** Tom I, 1398—1600 Warszawa, 1900, str. XXIV, 339. XXI. Cena rb. 4.


HDI
HW 8EXF X



